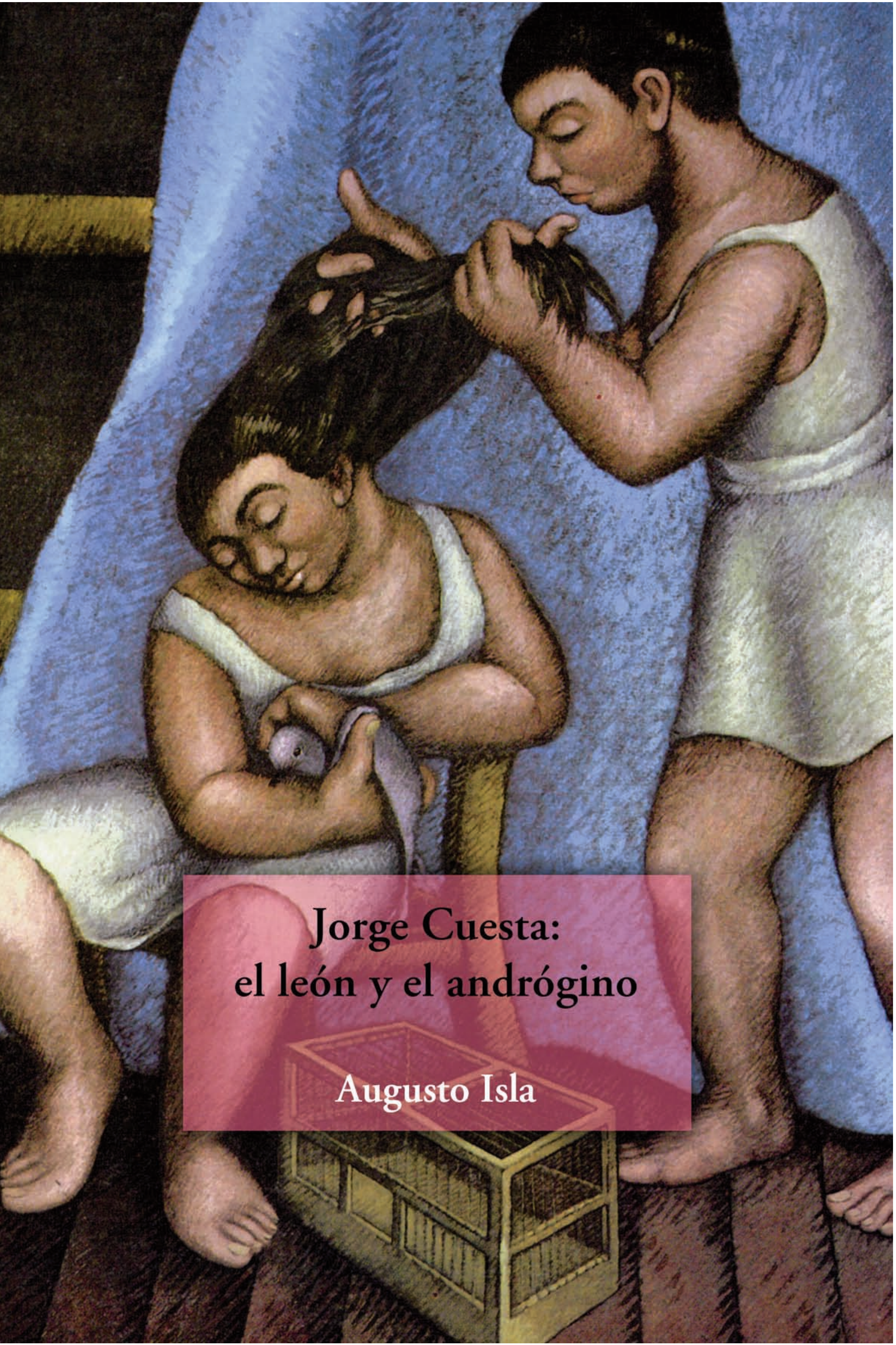

Jorge Cuesta:
el león y el andrógino
Augusto Isla

Jorge Cuesta: el león y el andrógino. Un ensayo de sociología de la cultura



Dirección General de Estudios de Posgrado



Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



Programa de Posgrado en Ciencias
Políticas y Sociales

Colección Posgrado

Augusto Isla Estrada

Jorge Cuesta: el león y el andrógino. Un ensayo de sociología de la cultura



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

2003

Primera edición, 2003

ISBN 970-32-0593-3

Impreso y hecho en México

Indice

Introduccion

Capítulo 1. Lo apolíneo y lo dionisíaco
El nido del defecto 13
El más triste de los alquimistas 23
Entre los Contemporáneos 33

Capítulo 2. Las garras del crítico
El ajuste de cuentas 59
La razón y el ingenio 72
El intelectual y la política 82
La conversación y la escritura 90

Capítulo 3. Visiones y animadversiones
La vida heroica 109
Las minorías y la democracia 118
¿Hacia otro nacionalismo? 129
Acerca del ardid contrarevolucionario 142

Capítulo 4. Las querellas por el arte
Tradición y vanguardia 157
El fondo de la intolerancia 162
Romanticismo y clasicismo 165
El "vanguardismo humano de la pintura" 175
Un solitario escollo en el tiempo 180
El muralismo y la otra pintura 189
El arte, el pueblo y la sociedad 192

Capítulo 5. Las reyertas políticas

¿Cuesta reaccionario? 207
El *princeps libertatis defendendae* 214
Contra los correctores de la ortografía revolucionaria 219
El favor del laicismo 222
¿Atopía o utopía? 229

Bibliografía

Introducción

Las dos décadas que suceden a la celebración del nuevo pacto social que da lugar a la Constitución de 1917, configuran lo que podríamos llamar una era experimental que permea todos los ámbitos de la vida social en México. De la creación de instituciones políticas a las aventuras culturales, todo parece renovarse, aunque desde la perspectiva de la historia de las mentalidades muchos componentes sociales permanezcan, pues, bien lo sabemos, transitan por la historia lentamente, como paso de vaca. Estas discordancias del tiempo de los hombres explican, a menudo, no sólo el fracaso de los esfuerzos encaminados al cambio social, sino el estallido de conflictos. En aquellos años, Plutarco Elías Calles, desde su sitial de dirigente político, se propuso construir un México moderno, sin los lastres idiosincrásicos de un pueblo por entonces predominantemente campesino, pero su intento produjo ese amasijo de sangre que conocemos como guerra cristera. José Vasconcelos anheló la disminución de la brecha que separaba las élites y la masa de la población, pero se encontró con la dura corteza del alma colectiva, por así decirlo, y su proyecto no tuvo la resonancia que soñó.

De cualquier modo, las nuevas élites que emergieron de la Revolución Mexicana, hicieron lo suyo, cobijadas por una doctrina nacionalista que significaba menos el despertar de fuerzas antiguas, ocultas en el subsuelo de México, que una necesidad de cristalizar la unidad política y social que pedía la coyuntura. En este sentido, el nacionalismo mexicano de esos días no corresponde al de los efluvios emancipadores, sino a la necesidad —palabra a menudo preñada de violencia metafísica— de construir o reconstruir una experiencia común que habría de consolidar al Estado. En principio, nada tenía de aberran-

te; por el contrario, en un país destrozado por las luchas intestinas, levantaba una bóveda de calor, de pertenencia, de sentido: México se reconocía como nación, como comunidad, dentro de su perímetro.

El nacionalismo mexicano fue obra de sus élites intelectuales, apasionadas, combativas, febriles. Los talentos organizadores renovaron la educación, abrieron espacios de expresión; los creadores exploraron lenguajes y paisajes, pero acabaron exigiendo que todo fuera retrato del solar, reflejo piadoso del pueblo. Los nacionalistas exhumaron herencias culturales, inventaron festividades y rituales, crearon dogmas: todo entusiasmo erige verdades inapelables, intolerancias carniceras; persiguieron, por ende, a aquellos que atentaron contra la unidad sagrada de la nación, contra los profanadores de la nueva religión secular, en fin, contra ese segmento de la élite cultural que resistió la marea de las identidades.

La confrontación tenía que ocurrir. Las élites no son homogéneas, menos aún las que pertenecen, como diría Bourdieu, al campo de la cultura. Esta investigación se inscribe en ese campo en el que, durante ese periodo, se debate y se decide el rumbo de la cultura nacional. ¿Es metodológicamente posible? Sin duda. Aunque las élites están atadas a la sociedad, despliegan sus energías en un territorio de relativa autonomía. Nadie niega que la nación sea un fenómeno económico y político. Ya en el *Manifiesto*, Marx señalaba la centralización que está implícita en ella: población, medios de producción, vida política se agrupan bajo un solo gobierno, una sola ley, un solo interés nacional. Pero aún siendo así, cada nación es distinta y son diversos los matices de su cultura. No es ésta un reflejo de otros procesos: tiene vida e intereses propios.

Los debates durante ese periodo del nacionalismo mexicano fueron encarnizados. Jorge Cuesta (1903-1942) participó, como nadie, en su fragor. Poeta, químico, ensayista, perteneció a una generación de jóvenes que, por aquel entonces, disintió del proyecto nacionalista o, mejor, de sus desmesuras. A veces al lado del grupo Contemporáneos, a veces como gran solitario, se opuso a la delirante axiología que consideraba lo mexicano, por el sólo hecho de serlo, como excelso. En contrapartida, propuso abrirse a lo universal, practicar la tolerancia. Fue tan vehemente como sus adversarios que los imaginaban

—a él y sus compañeros de viaje— pudriéndose en mazmorras construidas para los traidores de la patria.

En claro antagonismo con los nacionalistas que creían dar voz al pueblo, que se expresaban para él, Cuesta habló por la élite, por aquellos que se rehusan a la corriente gregaria, por el derecho ciudadano a ser independiente y, más aún, a la excelencia. Aristocrático, su discurso es, al propio tiempo, precursor de la pluralidad democrática.

Su obra son sus batallas, las que dio en periódicos y revistas de la época. Allí estuvo dispersa hasta que Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider la compilaron y publicaron en cinco tomos, los cuatro primeros en 1964 y el último —que incluye algunos testimonios y ensayos críticos sobre él— en 1981, todos con el sello editorial de la UNAM. El manto de su discurso crítico cubre la cultura y la política. Por su estilo es frecuentemente hermético. Abre y cierra su casa como un ventero caprichoso que deseara que nosotros, eventuales huéspedes, sufriéramos de frío, de miedo a la oscuridad, pero al fin nos aloja con displicencia, dejando a nuestro buen entender el acomodo. No es díscolo, sino desafiante, huidizo. Fascinan sus meandros. Como veremos, muchos intelectuales mexicanos se han sentido atraídos por él; ninguno, sin embargo, ha escrito un largo estudio. Salvo el de Inés Arredondo, los libros importantes han sido escritos por investigadores extranjeros: Luis Panabiére, Alejandro Katz, Adolfo León Caicedo.

Si decidí emprender mi propio estudio, fue porque creí hacer otra lectura. Arredondo y Caicedo observan predominantemente su literatura; Katz pone énfasis en el discurso crítico, pero lo sustrae de la atmósfera donde respira: le interesa su método y sus herramientas: lo ve como una máquina trituradora cuyo funcionamiento intenta descifrar como un niño inteligente y travieso; Panabiére, el más completo, abarca poesía y crítica, y centra su mirada en el conflicto entre el individuo y el Estado, pero su visión estructural segrega una coherencia que le arrebata, a mi juicio, leyenda, tempestades, desgarramientos, tragedia: sustancia histórica.

He pretendido, en cambio, ver la coyuntura con sus ojos y sus ojos a partir de la coyuntura, comprender ambos extremos —libertad y necesidad— en su tensión y mutuas determinaciones. Me alelan su poesía y su crítica, pero dejo aquélla, salvo alguna referencia, para

algún atrevido que ose hincarle el diente. ¿Un ensayo de sociología de la cultura? Sí, a cambio de no excluir la historia. Braudel nos ha enseñado que las ciencias sociales se contaminan unas a otras. Si otrora sociología e historia —ambas voraces, con hambre de totalidad— rivalizaban, hoy se identifican y se confunden. Y justamente, como lo sostiene Sirinelli, el campo de las élites es un lugar de encuentro de ambos saberes.

En el corazón de este estudio está, pues, la cultura nacional, sus temas y sus protagonistas, las querellas en las que participó Cuesta con la joroba prodigiosa de su compleja personalidad que deseaba abarcarlo todo hasta el punto de reunir en él lo apolíneo y lo dionisíaco, el examen riguroso de su realidad y la urgencia de invención de otra nueva, mejor construida, más altas sus columnas. Cuesta fue hombre de visiones y animadversiones; éstas pesaron tal vez más que aquéllas: su rechazo al nacionalismo y al comunismo eclipsan sus positividades: su inclinación clasicista, su defensa del laicismo, su apología misma del individuo y las élites como sujetos de la historia.

¿Fue el primer intelectual moderno de México? Todo depende de lo que entendamos por modernidad, idea ambigua y escurridiza. ¿No fueron también modernos Otero, Mora, Arriaga ya en el siglo XIX? Si a elegir fuera atributos, preferiría decir que es actual aunque casi nadie le haya seguido, con la salvedad de Paz que mucho bebió de sus aguas sin reconocerlo del todo. Actual, porque en esta posteridad que nosotros somos para él, su lectura no sólo enciende la luz trágica de un disidente, sino nos enseña que, más allá de los trillados caminos de la crítica que predomina en estas horas, hay otros más difíciles, más ingeniosos, más radicales.

Es cierto que hoy nos encontramos en la otra orilla. No es el nacionalismo lo que oprime al espíritu, sino un universalismo mediocre y falso, regido por el mercado. Pero ¿no es por igual un totalitarismo que pretende avasallar individuos, pueblos, diferencias? Ante esta clase de fatalidades, Cuesta se sublevó como un gladiador que osciló entre la devastación y el sueño.

Capítulo I

Lo apolíneo y lo dionisíaco

El nido del defecto

El cuerpo de Jorge Cuesta yace inerte, amortajado por Natalia, la hermana pequeña, su nena querida, la que en vida le prodigó frutas, libros, ternura; la misma que llevó sobre sus hombros la leyenda del incesto y que en vez de haber sembrado la fascinante duda para devastar las conciencias mojigatas, lamentó no haber tenido el valor ni las armas para deshacer la maledicencia que cubrió la imagen de su hermano. Los despojos están allí, ricamente adornados con un manto de gardenias y lirios morados que Ruth Rivera, vástago bueno de Diego, ha puesto con mano agradecida. Jorge ha emprendido el viaje, sin dejar más señal de la violencia suicida que una marca leve en el cuello estrangulado.

La capilla funeraria está vacía. Nadie acompaña al cuerpo victimado. Ni sus amigos, acaso avergonzados por esa muerte atroz; ni siquiera ellos por quienes libró las mil batallas sin habérselo pedido, sólo por agallas, por encabritada adhesión a su destino de excluido por una sociedad que apenas lo reconocía como una criatura monstruosa; una sociedad que, puritana, tejió en torno a él la fabulación de su locura y de sus excesos: que si había enamorado a su hermana, que si había violado a su propio hijo, que si había descubierto en sus amargas carnes la aberración de la androginia.

Fabulación, digo, porque nada sabemos de fuente cierta. Biógrafos como Nigel Grant Sylvester dan por hecho que "en su juventud se enamoró de su hermana Natalia. Fue un amor físico desesperado que nunca fue consumado y que fue acompañado de los sentimientos más tiernos de un amor fraterno normal".[1] Pero, ¿de qué testimonio o

documento desprende semejante aseveración? No de Jorge, que fue hombre reservado, enemigo por tanto de tales confidencias. Salvo la misiva que envió al Dr. Gonzalo Lafora, de la que me ocuparé más adelante, donde objeta el diagnóstico del experto, evitó con exquisita elegancia las referencias directas a su infierno interior, sólo presente, aunque metafísicamente agazapado, en su extraño y desafiante discurrir poético.

Tal vez presintió su locura. El propio Grant cita una carta reveladora en ese sentido, pero nos oculta el destinatario "por discreción". Si tomásemos por válido el documento, nada nos indica acerca de una pulsión tanática. Por el contrario, el relato de esa experiencia cercana a una vivencia mística, captura un grito de placer, una sensación de libertad que lo posee, una suerte de felicidad que se dilata en el fondo del alma.[2]

Leyenda y tragedia sólo se entretejen en seres excepcionales. Cuesta lo fue. Ante esos misterios, resultan vanos los diagnósticos. Aquéllos —los seres excepcionales— o se aceptan en su dimensión enigmática y perturbadora o se trivializan ya con juicios clínicos irrisorios ya con reseñas anecdóticas vulgares. ¿No suele suceder que los dueños de la información conviertan una tragedia en una nota de página roja? *La Prensa,* alimento de un vulgo hambriento de carroña informativa, dio la noticia de su suicidio, ocurrido en el Sanatorio Lavista en Tlalpan bajo el encabezado "El escritor Jorge Cuesta se estranguló con camisa de fuerza". Así, más que de la muerte del escritor, el relato da cuenta de la repulsiva morbidez de nuestro periodismo:

> Agonizante se encontraba esta madrugada, en una sala de conocido sanatorio para enfermos mentales, ubicado en la vecina Delegación de Tlalpan, el escritor mexicano, víctima de un acceso nervioso en medio del cual se causó graves lesiones (...) Ayer hizo crisis, tratando de sacarse los ojos, siendo necesario que los enfermeros encargados del caso, le pusieran "la camisa de fuerza"; pero aún así el escritor, lejos de calmarse, dio muestras de una tremenda irritabilidad, y en uno de los movimientos violentos logró sacar las manos, intentando asirse de algún mueble. En uno de sus esfuerzos por hacerse daño no obstante la camisa de fuerza, el paciente hizo tal presión en el cuello de la camisa de fuerza hasta estrangularse materialmente...[3]

Injurian al espíritu estos pormenores del gacetillero. Pero, ¿cómo pedirle respeto a la sensibilidad y la inteligencia de Cuesta, cómo exigir-

le silencio a quien vive de esta oscura caligrafía? Un tratamiento periodístico de esta índole no retrata sino el abismo que separa las élites culturales y el hombre común, así como el resentimiento que éste vierte ante la desgracia de aquéllas. A Gilberto Owen, que compartió con Cuesta fraternales aventuras intelectuales y literarias, le dio asco la prensa mexicana que dio a conocer su muerte. Vergonzoso obituario promovido por ese periodismo que, con razón, a Alexis de Tocqueville no le inspiraba ese amor rotundo e instantáneo que se concede a las cosas buenas por naturaleza, pero amaba por los males que impiden más que el bien que aportan; obituario también animado por sus enemigos no pocos, como corresponde a un gladiador que, solo frente al mundo, su mundo, su México, luchó por la soberana libertad para pensar y crear, para elegir vida y muerte; causas éstas a las que se oponen grandes prejuicios combatidos por él con el sable de un aristócrata furioso.

De la familia de Jorge, solamente sus hermanos Víctor y Natalia, y el pequeño Antonio, su único hijo, acudieron a inhumarlo al Panteón Francés. Pues su padre, ese mismo 13 de agosto de 1942, recibió la noticia de la muerte de su madre, Doña Cornelia. El viejo Néstor creyó volverse loco, veló a su hijo unos momentos y regresó a Córdoba para enterrar a la abuela de Jorge. Néstor Cuesta era, por entonces, un hombre vencido por el peso de los años y los fracasos; había perdido casi todo: su madre, su hijo primogénito, sus bienes. Hacendado y comerciante veracruzano, trabajó desde niño y llegó a acumular una fortuna gracias a su inventiva y esfuerzo. En la vastedad de aquellas tierras que fueron suyas a comienzos de la centuria, cultivó el café y la caña de azúcar; introdujo maquinaria moderna y experimentó cuanto le permitieron sus lecturas de autodidacta y su espíritu indagador.

En su juventud, Néstor Cuesta había contraído matrimonio con Natalia Porte-Petit; con ella procreó siete hijos; dos de ellos, Gustavo y Juan, murieron prematuramente; los otros cinco fueron Jorge, Víctor, Juan, Néstor y Natalia. El mayor, Jorge Mateo, nació el 21 de septiembre de 1913, según partida de bautismo de la parroquia La Purísima de Córdoba. Al estilo de la época, encabezó una de tantas familias pudientes, católicas y autoritarias en aquella Córdoba de principios de siglo. ¿Qué podía esperarse de él en aquellos tiempos

duros, envueltos por el drama de la opresión sobre la mujer y los hijos en el seno de una "decente" familia provinciana? Néstor Cuesta se condujo siempre como un mandamás, dentro y fuera de la morada familiar; exigió la obediencia de su mujer y de sus hijos; látigo en mano, por así decirlo, privó a todos de la alegría de vivir. Y lentamente, sin desearlo, como un instrumento ciego del poder, la ley y el orden, labró la tragedia de los que amaba con "amor subyugante": Jorge murió suicida; Víctor, alcohólico, y Natalia vivió errante, huyendo de la pregunta y del juicio, como en deuda perpetua con los otros.

En una fotografía fechada en 1940, Doña Natalia Porte-Petit, aparece como la imagen misma de la tristeza, como María dolorosa al pie de la cruz pintada por Grünewald. Su mirada rehuye la cámara, se extravía en un horizonte inasequible, tal vez otra fotografía, la de Jorge, tierna espiga que sostiene en su mano diestra, enguantada, el cirio de su primera comunión y en su mano izquierda el misal. Doña Natalia fue el baluarte de aquella familia, refugio para todas las tormentas. Cuando a Jorge, ya adulto, le faltó el dinero o le sobraron las penas, fue ella —pozo de aflicción y alivio— su confidente, su recurso final; la que hubo de vender las pocas alhajas para remediar sus carencias. Madres como Doña Natalia actúan, a su pesar, como mediadoras del poder familiar y aseguran la permanencia de un sistema de dominación en la medida en que, mediante ese juego de vigilancia y gesto amoroso, de acoso cotidiano y mansa insinuación, inducen a los hijos a identificarse con la autoridad en el hogar.

Detrás de una cultura falocrática, está siempre la delicadeza femenina, el principio del vientre fecundo que se le opone y lo convalida al propio tiempo. Salvo casos excepcionales de pedagogos maniáticos que imponen personalmente la adscripción moral del cuerpo infantil y resuelven lo que los niños deben comer y beber, eligen sus juegos, disponen posturas y condiciones del reposo, el precepto, según el cual el padre manda y los hijos obedecen, se cumple gracias a la cotidiana presencia hogareña de la mujer, ante todo madre, máscara persuasiva y dulce de la que se vale el poder, detentado por el padre, para internarse en el cuerpo infantil.

De las cartas que Jorge cruzó con su madre puede inferirse un distanciamiento que aumentó con los años, pero no carente de morbidez: un tanto culpable. Es de imaginarse que Jorge desea ser inde-

pendiente a fuerza de lejanía; mas no puede ocultar la añoranza de la calidez materna —cuando, por ejemplo, la madre comete pequeños olvidos que lo hieren—, ni tampoco esa actitud suplicante de aprobación y de afecto. No sorprendió a Jorge el rechazo materno a su relación con Guadalupe Marín, con quien habría de procrear a Lucio Antonio y cuyo nacimiento Jorge usó como carnada para reconciliarse con ella.

Sus vínculos afectivos con padre y madre nunca se resolvieron maduramente. El uno le intimidaba; la otra debió ejercer el chantaje por ese desprendimiento, más que físico, espiritual. Aunque uno de sus últimos poemas es una oración en la que se reconoce siervo del Señor e invoca su misericordia, Jorge se propuso erradicar de sí todo sentimiento moral cristiano, lo que no excluye esa sed de absoluto que destila su aljibe poético.

Rubén Salazar Mallén, amigo de Jorge, al rendir su testimonio sobre el infortunado poeta, quien en más de una ocasión se careó con el mundo para defender la libertad artística del amigo, se ha referido ya a la "memoria oscura e inasible" del pecado que persiguió a Cuesta.[4] Lo hizo aludiendo a su finísimo cordel que une su infierno interior a su poesía, a esos sonetos que nos hablan de compañías cercanas al abismo, de ventanas desiertas, de arrepentimientos. Pero, ¿cómo encaminar este aspecto de una vida sin perderse, sin dejarse llevar por ese discurso psicologista maloliente que cree poder diagnosticarlo todo, que se entremete en el alma como la mano indiferente y repulsiva de un médico forense en un cuerpo acribillado? Nada hay más abominable que el kitsch psicológico que simplifica para normalizar, para imponer las condiciones de la mediocridad colectiva. ¿El drama de Cuesta pertenece al ámbito de lo anecdótico? En ese ámbito inscribe Salazar Mallén el trauma infantil determinante de una vida y una obra marcadas por la autolaceración. Ciertamente, anécdotas no faltan en el periodo de la infancia vivida en aquel hogar asistido con comedimientos maternos y, a la vez, sombrío. Al parecer el niño cayó de su cuna de latón y sufrió una lesión cerebral consistente en un tumor que sólo le fue extirpado en parte y dejó en él la indeleble huella de su ojo izquierdo levemente caído, y tal vez otras en el orden espiritual que nos son inaccesibles. Pero esta sola circunstancia nada explica una aventura humana cuya complejidad nos pide otras preguntas.

Más allá del anecdotario, nos encontramos algo más esencial, por así decirlo: esa autoridad paterna que se aposenta en las profundidades de la existencia y labra la conciencia moral como instancia vigilante cuya severidad acicatea el sentimiento de culpa y predispone la necesidad de castigo; elementos éstos, como veremos, ligados al devenir inconsciente de una sensibilidad expansiva y, a la par, sujeta por una autoridad que, como la de Néstor Cuesta, inculcó en sus hijos una "malicia tremenda del pecado", al decir de Natalia, la hermana menor.[5] Fenómeno nada excepcional en la entraña de una familia patriarcal que perpetuaba una religiosidad cuyo discurso se remonta al México novohispano y se aclimata de maravilla en la exuberancia tropical, en aquella casa solariega donde habitaron los Cuesta en tiempos promisorios. Semejaban aquellas casonas pequeños reinos gobernados por tiranos que improvisaban su crueldad; reinos de la paradoja: en los corredores, la libertad invasora de los helechos; en las amplias estancias, la asfixia de los corazones.

¿Cómo confluyen todas estas circunstancias para producir ese relato trágico de la vida de un escritor? Quiero pensar que aquella fuerza, desplegada como un apetito de ser y de saber, encontró, por lo pronto, en los rigores de la educación paterna una censura de fatales consecuencias. Pues dejando de lado que el hogar le ofreció oportunidades de hurtar en la biblioteca familiar alimentos para el espíritu, se desarrolló en Jorge un ideal de sí mismo de tal manera intransigente que desencadenó una tensión sólo resuelta con la muerte suicida; muerte que parece decretar el triunfo de un padre que, sin saberlo, declara la guerra a la libertad de su progenie; que, en fin, enuncia la victoria de una sociedad que, bien sabemos, levanta su andamiaje sobre la organización y control de las fuerzas primigenias —amorosas y agresivas— del hombre y nunca duda en sacrificar a sus transgresores. O ¿no tiene el suicidio de Jorge Cuesta el significado de una violencia colectiva perpetrada en el cuerpo del expósito; el sentido, en fin, de un disimulado linchamiento?

Si hemos de creerle a Elías Nandino, poeta y médico que lo asistió por años, Jorge ignoró qué era la infancia. Pero ¿en qué puede consistir ese desconocimiento sino en la sumisión, en ese ejercitarse en las virtudes cristianas de honrar y obedecer, de vivir en el bien y en el trabajo, en la aceptación del pastoreo de la autoridad, llámese

se padre, madre, maestro? Si leemos sus escritos tempranos, pueden llevarnos a engaño. Su autor enaltece la figura del maestro, le ofrece su gratitud y cariño; se dirige a él con la franqueza y lirismo de un joven provinciano ordinario, asegurándole que sus palabras "son la manifestación del producto de tu obra. Son el aroma de las flores de la nueva planta a quien diste un corazón bueno, de la nueva planta a quien diste un vigor nuevo, de la nueva planta a quien infiltraste el bien, el trabajo y la fuerza, que ofrece a la planta madre que aún la cubre con su sombra".[6]

Nada revela todavía la tensión entre obediencia y rebeldía que habría de torturarle y dar sentido a la combatividad de su palabra; nada deja entrever aún ese otro jaloneo entre el movimiento interior tendiente a sustraer el alma de un cuerpo que pareciera estorbarle y el descubrimiento de una sensualidad que reclamó un lugar en sus días y a la cual Cuesta debió rendirse eventualmente no sólo de dientes afuera. Por eso, es apenas en parte cierta la afirmación de Nandino en el sentido de que Cuesta "era completamente ajeno a su cuerpo".[7] Es verdad que obraba en él una inclinación a dislocar lo superior y lo inferior, la razón y los sentimientos. Sublimando éstos, quería poner fin a esa reyerta entre alma y cuerpo, desprenderse de lo carnal para sólo nutrir la inteligencia. Este drama interior busca una puerta para salir y la encuentra aquí y allá, en sus escritos sobre la cultura, sobre el quehacer político, en los cuales su pesar, por momentos, escapa de la vida como si quisiera apropiarse de ella a condición de negarla, como si para vivirla le bastara la conciencia del vivir.

"Lo asociábamos con Monsieur Teste", anota Xavier Villaurrutia.[8] ¿Lo dice por su excentricidad, por su aparente rigidez, por ese estar como ausente, como un insomne que "adora la navegación de la noche"? ¿O nos remite a esa condición de ser impenetrable, a aquella cabeza que era "un tesoro sellado", al réprobo que tal vez encierra el personaje de la novela de Valéry, a juicio de Mil, la mujer de Teste, ignorante de todo lo suyo porque, entre otras cosas, "su corazón es una isla desierta"?[9] Probablemente por todo esto a un tiempo, pero en particular por su inteligencia cuyo cultivo fue para Cuesta, como para Monsieur Teste, un programa de vida. "La lucidez de algunos puntos de vista de Jorge Cuesta eran, en verdad, semejantes a los de esa criatura singular que es el personaje de Valéry", afirma Villaurrutia.[10]

Cuesta fue un hombre cerebral, pero apreció el valor de la dimensión sensual del ser humano, quiero decir para la vida, no para la obra, pues tratándose de ésta —ensayo, poesía— consideró siempre que el sentimentalismo era una ponzoña para la inteligencia y, para él, toda obra del espíritu era un fruto del intelecto. Lo que no obsta para que encontremos en su pensar una apología intelectual del sensualismo como un componente vital. Pues ¿cómo entender entonces su reproche a André Gide por haber falseado, bajo puritano impulso, a Montaigne cuya delectación de sí mismo fascina a nuestro autor? Al leer a Montaigne en la edición que prepara y prologa André Gide[11] con la pasión de quien va en pos de sí mismo, "hacia una inconstancia, un ocio, una ondulación del alma que no lo sujeta sino que lo hace más libre",[12] Cuesta advierte una vacilación, una mirada que no se atreve del todo a ver ese "yo" sensual y voluptuoso que aletea en el autor de los *Ensayos*.

A su juicio, Gide malinterpreta a Montaigne. Ya que nos lo presenta como alguien que busca desenmascarar la verdad y, como consecuencia de ello, descubre a su "semejante", cuando en realidad sólo se descubría a sí mismo. Y cita la siguiente afirmación de Gide: "Se pinta para desenmascararse. Y como la máscara pertenece más bien al país y a la época que al hombre mismo, es sobre todo por la máscara por lo que difieren las personas, de tal modo que, al ser verdaderamente desenmascarado, podemos reconocer fácilmente a nuestro semejante".[13]

Pero, a mi parecer, Gide nunca piensa que a Montaigne le mueve la pasión por la verdad. Más aún, le disgusta su escepticismo. Lo que advierte es su voluntad de ser verdadero en el sentido ético, su resolución de despojarse de toda máscara. Pues él, Montaigne, toma una ruta distinta de los moralistas: ellos forman al hombre; él, simplemente, describe: se describe. Y dado que cada hombre lleva sobre sus hombros toda la condición humana, al describirse a sí mismo, cree que tal introspección puede resultar interesante a otros, pues en esa navegación azarosa, les es posible mirarse, no como quien contempla la verdad fija e inmutable, sino como quien la hojea en calidad de "registro de accidentes diversos y mudables y de pensamientos indecisos y, llegado el caso contrario; bien porque sea otro yo mismo, bien porque tome los temas según otras circunstancias y consideraciones".[14]

Cuesta, en cambio, acomete una lectura que se transforma, a la postre, en una adhesión entusiasta, casi febril, a un discurso surgido de las profundidades ardientes de un cuerpo en plena fruición de sí mismo, como dando rienda suelta —él, lector mexicano, digo— a su nostalgia de un universo que concebía inseparables alma y cuerpo en el fluir del ensayo, escritura río que flota y vaga con entera libertad. Pues "Montaigne se goza en su cuerpo, en su salud, en su buen humor y en su sensualidad. Y no lo hace por doctrina. No lo hace como fruto de una pura deliberación intelectual, que decide romper con las trabas espirituales de la religión. Ni lo hace por contagio del 'espíritu' naturalista que ya lo rodeaba. Lo hace porque tiene un cuerpo perfecto, una salud a toda prueba, un buen humor que es la felicidad del cuerpo, sin quebrantos y una sensualidad sin fatiga y sin hastío".[15]

¿Una lectura marcada por la aniquilación del deseo? Tal vez Cuesta ve en Montaigne lo que él no ha conseguido: la plenitud sensual que se ha negado, ese templo de músculos y huesos que ha castigado no tanto con su desdén intelectual como con su actitud inclinada, de manera intermitente, al prescindir de los instintos (o de los sentimientos, si se quiere). Precozmente serio, sonríe poco, viste a menudo de negro; todo le resulta mortificante: el amor, la economía doméstica, la salud quebradiza, la conciencia anticipada de su locura. En uno de los retratos que le pintó Carlos Orozco Romero, éste destaca la fuerza del rostro —o de la máscara que lo disfraza— extraviado en sus cavilaciones, extraño a su cuerpo rígido y ausente, ya para quien lo retrata, ya para el mundo de los sentidos. Cuesta sostiene en su mano derecha una copa, mientras su brazo izquierdo cae detrás de la mesa como algo que está de más, que gustoso inmolaría. La asimetría de los ojos, de los brazos —uno expuesto copa en mano, el otro escondido— muestra acaso esa dualidad que —se me antoja— confirman las dos pequeñas esferas, frutas o mundos simbólicos yacentes sobre la mesa en la parte inferior derecha de la pintura; dualidad ésta remitente a lo apolíneo y lo dionisíaco que alternan y combaten en la vida y en la obra del escritor.

Apolo y Dionisos: dos fuerzas que se oponen, pero también se abrazan y confunden, como suele suceder con el ambiguo mundo de los mitos que reaparecen en el discurso moderno un poco al antojo de quien hurga en ellos, trátese de Nietzsche o de Freud. Quedémonos

con ciertos símbolos: Apolo como la sublimación del instinto, como el ojo que percibe sin tocar, como el flechador que lanza a distancia sus dardos; Dionisos como la realidad del instinto, la ebriedad del cuerpo danzante. Logos y sensualidad están presentes en toda vida humana: la desgarran. En Cuesta el desgarramiento es particularmente intenso. Su inteligencia no admite su derrota en manos de ese ego dionisíaco que lo persigue.

En aquel mismo año (1939) en que redacta Cuesta su nota sobre Gide y Montaigne, publica otra sobre La Fontaine,[16] redescubierto entonces por Jean Giraudoux. Y si, por un lado, celebra cómo éste "les restituye a las fábulas de La Fontaine su candidez poética y su brillo natural" después de siglos en los que los moralistas, pese a sus reservas, las habían destinado a sus propósitos edificantes, por otro, imagina lo que podría descubrirse en las fábulas vistas con los ojos de Nietzsche y Lautréamont, es decir, el "placer sacrílego" que tales miradas revelarían en tanto que ambas, cada una a su modo, constituyen reivindicaciones de esa radiante "animalidad" de lo humano contra la que el moralismo había conspirado.

Aquí, como en su referencia a Montaigne, se nos aparece en pleno ejercicio del espíritu dionisíaco que había recogido de Nietzsche, a quien, por cierto, dedica dos artículos publicados ese mismo diciembre de 1939.[17] Fresco, pues, como lo tenía en mente, puede captar el contenido peligroso y desafiante de las fábulas y entregarse a paladear la experiencia carnavalesca y crítica de Giraudoux que, despojando al fabulista de su corteza moral, le ofrecía un bocado picante y sabroso, justamente porque agraviaba tanto la tradición y el orden como la sensibilidad de los revolucionarios de entonces que, puritanos al fin, se regocijaban con la sangre de sus víctimas. Pues aquellos animales de las fábulas sólo son seres humanos de noble estirpe que cultivan, en medio no del bosque sino de la vida civil, las virtudes de "la indolencia, la inconstancia, el amor al sueño y la despreocupación", esto es, "virtudes de un reino moral superior", cuyo descaro ofende por igual a ambos, tradicionalistas y revolucionarios.

Esplende aquí lo dionisíaco, aunque de pronto, desconcertándonos de nuevo, recule y nos diga que el reino de las fábulas es apenas una creación mitológica y, por ende, como lo estimaban los teólogos, "un error", toda vez que se trata de un "error" considerar una libertad

de los sentidos en una razón sin rigores. Como si, en efecto, la danza alegre de Dionisos sólo fuese posible en el delirio de Nietzsche o en "el jardín de la alucinación" de La Fontaine. ¿Admite aquí Cuesta la grandeza y, a la vez, la imposibilidad de lo dionisíaco? Tal parece que abre las puertas para que el dios habite en él y hable por él; pero dado que se trata ya de un cuerpo a punto de desvencijarse, el dios semeja a alguien que recorre una isla desierta en espera de un milagro que no ha de darse, pues poco le faltaba a Cuesta para ser recluido y beber hasta las heces aquello que veía venir: esa locura "tibia, blanda, extensa" que acabará resolviendo la oscilación entre lo apolíneo y lo dionisíaco, que era en él como estarse midiendo siempre con su contrario, con esa nada que constituyó "la ocasión y el nido del defecto" que fue.

El más triste de los alquimistas

En 1921, Cuesta viaja a la ciudad de México para estudiar Ciencias Químicas. ¿Se relaciona su decisión con la influencia que sobre él ejerció su padre? Panabiére quiere hacernos creer que se trata de una elección altamente significativa, adoptada en uso pleno de su libre albedrío, pues "el químico es como una prolongación de la naturaleza, un espíritu a disposición de la obra de la materia. Parece esencial la definición de aquello que debe explicar el pensamiento de Cuesta aplicado a todos los terrenos. La química es la forma perfecta del diálogo del hombre con la materia; es el ejemplo consumado de la dialéctica entre el hombre y la realidad".[18] ¿Exceso retórico? Habría que poner en tela de juicio que aquel joven recién llegado de la provincia tomara una decisión asida a un argumento tan elaborado. Como si no supiéramos, por lo que advertimos en sus escritos tempranos, que en Cuesta no despuntaba pensamiento alguno que indicara tal propensión y que, incluso, obraban en él otras inclinaciones, como la música, por ejemplo. Pero además, la naturaleza nunca fue para él una referencia de diálogo sino de combate. Pues, si para el científico la materia es una fuerza a vencer y con la cual está en lucha, para el poeta la naturaleza es aquello en contra de lo cual vive, pues en contrariarla reside el espíritu revolucionario del artista.[19]

Admitir la explicación de Panabiére sería tan absurdo como aceptar la afirmación de Salazar Mallén, en el sentido de que para Cuesta no había más vida que la vida consciente.[20] El propio Cuesta habría rechazado tal aseveración, pues en vida humana alguna se enseñorea la conciencia de tal modo. Más aún, podríamos considerar sospechoso tanto que un hombre culto como él no hubiese leído a Freud, como que, en razón de su sensibilidad, lo hubiera ignorado. En realidad, no solamente estaba al tanto de las aportaciones freudianas, sino, a mi parecer, las había comprendido con toda claridad: "la doctrina psicoanalítica (...) ha creado un simbolismo crítico, profusa y sistemáticamente armado por la ciencia para explicar la conciencia por el inconsciente, la vigilia por el sueño, la memoria por el olvido, y la razón por lo irracional".[21] Bien sabía, pues, que lo desencadenante de la humana rebeldía es el fracaso de la conciencia, que no las trae siempre todas consigo. De ahí que, en sus breves Apuntes sobre André Breton nos diga: "Las equivocaciones orales, los tropiezos, los actos fallidos, entre los que considero el suicidio y toda clase de muerte accidental, tienen un sentido, como el sueño. En cada tropiezo hay voluntad de tropezar. Bienaventurados los que fracasan porque su fracaso es el triunfo de la voluntad que se rebela".[22]

Si la conciencia, instancia de nuestra individualidad domesticada, nos convida a obedecer, a actuar —como pensaba Freud— según el principio de realidad, otra fuerza se solivianta y da sentido a una rebeldía que emerge de las profundidades. Desde el fondo de Cuesta surge el llamado del arte. Y sin embargo opta por una profesión universitaria que, tal vez, en principio, violenta su naturaleza. Su propia hermana Natalia, que le bebía los alientos y como nadie miró muy adentro de su ser, asegura que "él quiso desde jovencito estudiar filosofía y letras, pero mi padre se opuso; por eso estudió química en la Facultad de Química de la Universidad de México".[23]

No cabe duda: quiere ser él, hacer su vida. Pero educado en esa enrarecida atmósfera familiar, titubea como si reconociera su debilidad frente a la avasalladora figura paterna. Incluso años después de haberse marchado de Córdoba, escribe a su padre una carta conmovedora, en el tono de una capitulación: "Lo que me ha confundido siempre es tu personalidad enérgica y generosa cuyo sólo imperio me ha dominado hasta el grado de hacerme temer por la mía. Quizás mi

manera de ser y la de mis hermanos con esto pueda explicarse. Pero como sucede en el grupo de amigos donde todos se someten inconscientemente al que posee la personalidad más robusta y aún cuando creen estar obrando con libertad sólo hacen aquello que les inspira y todos ponen en él su voluntad y sus pequeños deseos, negándose a ser ellos mismos los directores de sus actos y abandonando su individual iniciativa; así ha sucedido con nosotros sin que nadie tenga la culpa a no ser el espontáneo vigor de tu naturaleza. Y esto explica también la falta de sinceridad de que me acusas y que consiste, indudablemente, en la incompleta ocultación de mis gustos literarios que son como una traición a tus ideas".[24]

No hay aquí fingimiento alguno. Nada deja entrever, en la confesión de su fragilidad, un ademán hipócrita. Se siente realmente abrumado por el peso de aquella personalidad; admite su sometimiento, el miedo de extraviarse, de ser víctima de ese engaño en que incurren quienes, creyendo obrar libremente, en realidad se niegan a sí mismos bajo el influjo de otro ser más poderoso. Todo intento de poner límite a una servidumbre implica, desde la perspectiva del poder tirano, una infidelidad. Los gustos literarios de Cuesta traicionan al patriarca y, de paso, dañan a una sociedad que se rige por la lógica de la utilidad. La incursión de Jorge en el mundo de las letras lleva esa carga de dolor. En el origen de su determinación de escribir, está la necesidad de burlar esa fuerza enemiga, hacerlo a cualquier precio, no importa la culpa y el remordimiento. Escribir es un acto de desacato, no del todo asumido. Tal vez, por ello, nunca estuvo dedicado de lleno a la escritura, como quien vive mitad pendiente de los deseos ajenos, mitad atento a su propio llamado.

Los deberes impuestos lo ahogan hasta el punto de menguar su capacidad para ordenar su vida estudiantil. En el diálogo epistolar con su padre, se entreveran la determinación y la tímida rebeldía, un espíritu quebradizo y una fortaleza interior de la cual hace acopio para la sobrevivencia personal y el auxilio de la familia, aquejada por toda clase de contratiempos: el vendaval de la reforma agraria se lleva, en su paso por Veracruz, las ilusiones familiares. Jorge no fue indiferente a esas penalidades. Se afana, trasiega en la vida cotidiana de su familia, la asiste con un sentido claro de lo oportuno cuando

hay que vender la tierra, acudir a personajes influyentes en busca de apoyo, defender lo que queda: evitar la ruina.

Volviendo a su elección profesional, insisto: una poderosa coerción hizo estragos en él. Por algo solía llamarse "el más triste de los alquimistas". No se trató, pues, de un proyecto poético, como discurre un Panabiére demasiado preocupado por la eficacia de un modelo hermenéutico, por la manía de buscar, en los orígenes de un proceso cualquiera, verdades de gran altura. Por el contrario, son claros los signos de una brutal riña interior. En este sentido, su vida es semejante a la de un disciplinado alpinista: escala, remonta, nunca se declara vencido. Los obstáculos con los que tropezó su alma sensible lo templaron, acaso lo endurecieron. De ahí que haya valorado tanto el carácter: "tanto una persona como una cultura valen por su carácter; ésta es una virtud muy superior a cualquier otra; es la que nos permite vivir en un mundo mucho más vasto que el que nos depara el breve instante que atravesamos y el reducido espacio a que cada instante está encadenado".[25]

Más allá de una dudosa intención profunda que pudo dar origen a sus estudios químicos, su curiosidad y su inteligencia encontraron en ellos un sentido embrujante. Probablemente triste en un principio, se acomodó a su profesión y sustrajo de ella toda la pulpa. Su inventiva como químico rebasa la rutina impuesta por sus modestos empleos en el ingenio El Potrero y la Sociedad Nacional de Azúcar y de Alcoholes. Investiga acerca de las enzimas, los componentes vitamínicos de la marihuana, el cáncer, la suspensión del tiempo de maduración de los frutos. ¿Leyenda o realidad? De los resultados de sus investigaciones solamente se ha publicado un artículo sobre la producción sintética de substancias químicas enzimáticas;[26] el resto de los documentos, si los hay, permanecen inéditos. Nos llegan, en cambio, claras noticias de que se entregó a sus estudios con intensidad autosacrificial. Su hijo Lucio Antonio recuerda: "alguna vez me dio un tremendo susto cuando repentinamente se desmayó sobre el suelo, ya que había probado uno de sus famosos elíxires, con valor temerario".[27]

No tenemos por qué dudar de este testimonio. El propio Jorge Cuesta confesó tales audacias. En una carta que envía al Dr. Gonzalo Lafora —a quien consultó acerca de unas hemorroides a las que Jorge atribuyó "caracteres de androginismo" que lo atemorizaban—

le recuerda: "le manifesté a usted que los últimos meses estuve ingiriendo sustancias enzimáticas que yo mismo preparaba por el procedimiento de síntesis que descubrí, con el objeto de experimentar en mí mismo su acción desintoxicante. Se lo manifesté a usted con el objeto de que pudiera considerar el efecto anatómico o microbiológico que hubiera podido tener en mí la ingestión de esas substancias".[28] La carta, escrita en 1940, en las proximidades de aquel desasosiego mortal, prueba que Cuesta no cejó en su empeño de llevar su experiencia hasta las últimas consecuencias; experiencia ésta vinculada con esa otra, la del poeta cuyos frutos, aunque escasos, poseen por igual enorme fuerza.

Una y otra labor, la del ingeniero químico y la del poeta, descubren su convergencia en el rigor implacable que aplica a cuanta indagación emprende: más aún establecen intercambio de disfraces. Dejándose llevar por el impulso poético, imagina, en la naturaleza, secretos que él puede hurtarle: el químico se vuelve alquimista; el saber racional, innovación mágica. Y al revés, travistiéndose, el poeta se transforma en científico, pues la ciencia le ofrece la imagen perfecta de la disciplina, del eventual tedio que experimenta quien la cultiva, de la paciencia con que, a menudo, recorre largos y sinuosos caminos. En una especie de orgía ritual, ciencia y poesía, enemigos aparentes, se abrazan y se confunden, como nacidos de un mismo principio.

En este sentido, la androginia, tan carnal y aflictiva que Cuesta padeció o creyó haber padecido, tiene una profunda significación mítica, no solamente porque las deidades de la fertilidad cósmica son en su mayoría andróginas, sino porque el mito de la androginia humana expresa esa *coincidentia opositorum* entre bien y mal, creación y destrucción, que nos muestra al hombre primordial, imagen de perfección y totalidad con la que el ser humano suele soñar. Pues, como afirma Mircea Eliade, "el hombre experimenta periódicamente la necesidad de recobrar (aunque sólo fuese lo que dura un relámpago) la condición de la humanidad perfecta, en la cual los sexos coexistían como coexisten, junto a todas las otras cualidades y todos los otros atributos, en la divinidad".[29] Así, Cuesta, cuya androginia corpórea importa menos que aquélla que domina su espíritu atormentado, sacia en ella su hambre de reunirse con el mundo, de fundirse con una realidad donde "nada parece más vano que la distinción escolar que se ha-

ce a cada instante entre ciencia y poesía, entre la inteligencia y la imaginación, y con la que no se pretende, abierta o secretamente, sino despojar a la poesía de su carácter de ciencia".[30]

Esta aseveración forma parte de un artículo publicado en 1934, "El diablo en la poesía", en el que adereza con otros ingredientes la equiparación entre ciencia y poesía, ya que nos dice, a manera de proposición central, que "la poesía como ciencia es la refinada y pura actividad del demonio".[31] Esta referencia a lo demoníaco aparece asociada, como resulta lógico, a las nociones de inconformidad, pecado, fascinación, perversión; pero también a otras como revolución, problematicidad, objeto intelectual que nos tiende una trampa. ¿Cómo desenredar esta madeja? Intentemos dilucidar la primera serie, por decirlo así, para, después, vincularla de ser posible con esas otras nociones inquietantes, a fin de saber qué se propuso, si algo consiguió o si quedó atrapado en su propia telaraña, misma de la que acaso nosotros no saldremos bien librados, no bien la toquemos.

Carlos Montemayor, que se dio a la tarea de descifrar semejante enigma, asegura que "Cuesta insinúa una ciencia esotérica y la relación del gnóstico con el demonio resulta comprensible".[32] El comentarista discurre primero sobre la Biblia, sobre la noción hebrea del conocimiento, sobre el *corpus hermeticum* de la cábala, pues, a su juicio, Daat, Séfira significa conocimiento, conciencia abismal, saber prohibido, luminoso y oculto al propio tiempo; y sustenta, en fin, la tesis de Cuesta acerca de la poesía como ciencia luciferina, como alquimia. Pero, al argumentar, Montemayor prescinde del discurso cuestiano y apela a las opiniones de Elías Nandino y de Gilberto Owen; del uno aludiendo a la "panacea" y al demonio oculto que Cuesta le dejó ver, del otro observando cómo la química vuelve a su "prístina esencia de alquimia".[33] Montemayor no ignora el artículo citado, pues a lo largo de su nota reproduce varios fragmentos; pero sí elude las referencias a los autores de quienes Cuesta toma las ideas centrales y a las que añade las suyas, aunque éstas, a la postre, enmarañando el texto, dificultan su interpretación.

Cuesta cita a Gide, Nietzsche, Baudelaire, Poe y Valéry. Menciono sólo estos nombres para los efectos que aquí nos interesan. De entre todos ellos, es Baudelaire de quien recoge ideas y actitudes acerca de la poesía como actividad que, para llegar a ser ella misma,

en principio declara su repudio al Bien y se libra de la esclavitud que le impone. En esa fascinación transgresora, adquiere su libertad; en ella descansa su verdad, pues "fue Baudelaire el primero que se atrevió a ver en la poesía de una manera absoluta, a la flor del mal, a la flor de la perversidad, fue el primero que la concibió como pura fascinación, como un puro diabolismo".[34] Estas palabras exaltan la grandeza de una poesía que, gracias a una actitud insatisfecha y rebelde, conquista su libertad; pero, al mismo tiempo, deja ver una profunda grieta, una debilidad: la de una vocación poética cuya libertad se consuma tejiendo una nueva atadura: la de transgredir y pecar como un imperativo, aunque a fin de cuentas, Baudelaire poeta, al recuperar "la infancia a voluntad" como era su deseo, se apropie de una inocencia extraña al pecado, amén de que su fascinación por el Mal nos resulte ya no un movimiento espontáneo del alma, sino más bien la seductora opción intelectual de un genio que habla desde la conciencia del dolor.

¿A qué se deberá que Jorge Cuesta procure la noble y peligrosa compañía de Baudelaire, justamente para discurrir sobre la malignidad de la poesía? ¿A cierto paralelismo de sus vidas? Ambos escriben en oposición a un deber ser familiar; por igual reman a contracorriente de una sociedad cuyos valores utilitarios desestiman el oficio del poeta. Para una "familia de bien" que ciñe su vida a la moral burguesa, es inadmisible la presencia, entre sus hijos, de un poeta. Escribir implica, por tanto, una desobediencia a los padres: es un pecado que trae consigo ya la sanción interior, ya el desprecio y la persecución de los otros. Ambos, Baudelaire y Cuesta, sufrieron las consecuencias de un atrevimiento. Pero si la procedencia de su escritura coincide en esa especie de rebeldía romántica frente a la coerción social, en esa afirmación de la individualidad a costa de internarse en las tinieblas de lo prohibido, cada uno emprende un camino distinto en su existencia artística.

Qué no padeció el poeta de las *Flores del Mal*. La incomprensión y la miseria. Pero desde la comarca inhóspita, reservada a las almas extraordinarias, eleva su canto desgarrador. Así, llevado por la desolación, hurga en el jardín del progreso las flores podridas, esa otra belleza voluptuosa y amarga; se lanza a la aventura de indagar y poner a la intemperie el Mal que está allí, escondido, como una lepra que

avergüenza a las buenas conciencias. La senda que elige, la del Mal, tiene, sí, una connotación metafísica y religiosa. Y sin embargo sus loas a Satanás y su puesta en entredicho de la racionalidad humana, no pueden sustraerse del desafío a un orden y a las verdades que proclama, ni del desprecio al poder que las enuncia. Pues los ideales impugnados no habitan en los espacios celestes; por el contrario, encarnan en la madre indiferente, en el padrastro autoritario y vengativo que ve frustrado su caprichoso sueño de hacer del poeta un diplomático exitoso y, en general, en una atmósfera cultural enrarecida y conformista.

En el espacio de la exclusión doliente, el poeta diagnostica y nos deja ver aquello que el optimismo burgués esconde: su perversión. Baudelaire se deja seducir por ese otro efecto que desata la prosperidad europea del siglo XIX, por el spleen que pone en relevancia la exasperación ante el optimismo de la clase dominante. Como señal de repudio al vacío infiltrado en aquel orden social, atrapa la morbidez que en él anida: se fascina y nos fascina con el Mal. Pero la fascinación no reside tanto en las cualidades del Mal como en las del genio, que produce la magia de trascender ese momento subordinado en que consiste la transgresión. Pues Baudelaire convierte los infiernos en morada apetecible por la belleza y, valga la paradoja, en el Bien mismo. Otra visión de la belleza y del bien nacen de la situación límite en que se coloca el poeta; ideas éstas que, como en Nietzsche, se vinculan a las fuerzas primarias de la vida.

En este sentido, Baudelaire no pretende, de manera simplista, invertir los valores; más bien libera a la poesía —sólo a ella, no al orden social— de las contricciones impuestas por el mundo burgués a toda creación artística y a todo discurso. Y al desencadenarla produce, como natural fruto de la transgresión, un trastocamiento de los valores, a tal punto devastador, que el poeta se ve obligado a comparecer ante los tribunales.

A pesar de una retórica guiada por la tentación demoníaca, la noción de poesía en Cuesta —y su mismo itinerario poético— se alejan de Baudelaire. Pues más que degustar el sabor del Mal, paladea el de la inteligencia. Cuesta mira a Baudelaire con los ojos de Valéry, lo cual no se desprende de la sola mención de su nombre en el artículo citado, o de que a Valéry acuda para recordarnos que el demoníaco Edgar Allan Poe mucho tuvo que ver en el diabolismo de Baudelaire;

se deriva, más bien, del giro intelectualista de su discurso en el propio artículo, congruente, por demás, con su modo de concebir el oficio poético.

Qué duda cabe que el veracruzano había leído "La situación de Baudelaire", el célebre ensayo de Paul Valéry; texto en el cual el autor de *El cementerio marino* sostiene que Baudelaire encontró en Poe el timbre poético pedido por su sensibilidad: "El demonio de la lucidez, el genio del análisis y el inventor de las combinaciones más nuevas y seductoras de la lógica con la imaginación, del misticismo con el cálculo, el psicólogo de la excepción, el ingeniero literario que profundiza y utiliza todos los recursos del arte, se le aparecen en Poe y lo maravillan".[35] Si es verdad o no lo que afirma Valéry, no importa aquí. Nos interesa, sí, la postura de Cuesta. Como si estas palabras hubiesen sido escritas por él o para él, se apodera de ellas. Lo que le atrae es la interpretación valeriana del poderío crítico de Baudelaire, del rigor que lo distingue de los románticos, quienes, a juicio de Valéry, "habían descuidado todo, o casi todo lo que demanda al pensamiento una atención y una continuidad un tanto penosa. Ellos buscaban los efectos de choque y de contraste. No les atormentaba excesivamente la medida, ni el rigor, ni la profundidad".[36] El atractivo del mal pasa a segundo término y lo demoníaco se identifica con el pensar mismo, con su apremiante y cuidadoso ejercicio. Todo Cuesta está ahí: el ingeniero, el inventor, el inconforme con la naturaleza, con la costumbre, ambas siempre fieles a su origen. El antinaturalismo cuestiano nos confirma, de nuevo, que, muy lejos de disfrutar el diálogo con la naturaleza, la percibe como lo contrario a la labor poética, en esencia revolucionaria, libre en tanto que se piensa, en tanto un arte pensado.

No se trata ya de explorar los infiernos, sino de conocer, de experimentar su vértigo: "ésta es la acción científica del diablo: convertir todo en problemático, hacer de toda cosa un objeto intelectual".[37] Al pensar la poesía, no sólo libera a ésta sino también a los sentidos para favorecer el pleno goce de los objetos. Si en sus sonetos escudriña la esencia del tiempo y el hurto que éste comete contra el ser, en el *Canto a un dios mineral* se abisma en la materia y sus transformaciones. A diferencia de la poesía de Baudelaire, la de Cuesta no despide el olor de la podredumbre; aspiramos, en cambio, el fuerte aroma de la metafísica. No es un "poeta maldito"; es un poeta que,

guste o no, levanta una morada para el Ser, aunque bien resulte que lo sea en el sentido que le da Sergio Fernández: "maldito por incomprendido, incomprendido por genial; maldito por su índole humana, por su destino, trágico el que más".[38] Cuesta adopta formas estrictas ya para probar, como buen laboratorista, su capacidad de autoexigencia, ya porque se avienen, como ninguna otra, a la andadura de su inteligencia y a sus preocupaciones técnicas, tan cercanas a Valéry.

No confundamos intelecto con falta de pasión, ni con ausencia de conflicto interior. En Cuesta vibra la pasión como energía que se derrama y crece con alegría dionisíaca. A lo que pone diques es a los sentimientos esclavizadores. Si reclama el imperio de la reflexión es para que ésta, esclarecida, viva su libre estremecimiento. El espíritu dionisíaco acabó predominando en él, como lo demuestran sus apasionados artículos sobre Nietzsche publicados a fines de 1939, en los que no sólo confesaba su "pasión sin límites" por éste y lo defendía de los abusos exegéticos de los partidarios de la Alemania nazi, sino también respalda una noción de la verdad emanada de la embriaguez, exigiendo a los críticos del filósofo alemán que examinaran "con seriedad y respeto sus alucinaciones, como certidumbres de la pasión y del delirio" y, en ese sentido, certidumbres pensadas más allá de la razón. Como si pensara en él, en el advenimiento de su locura, pedía que el pensamiento del alemán fuese visto asociado a su psicología, a sus fecundos abismos.

¿Dónde tiene cabida entonces la alquimia? No, la alquimia no habita en su poesía; más influencia tiene en su quehacer científico. Lo que hay de alquimista en él, consiste en la fe profunda que tiene en su poder de dominar la naturaleza, de obrar con ella maravillas. Y nada tiene esto que ver con aquello del poeta loco que busca el elixir de la eterna juventud, como frívolamente Rosario Castellanos se refería a Cuesta,[39] sino más bien con una neurosis universal que singulariza a los tiempos modernos en los que la deificación de la ciencia es el eco de los deseos alquímicos. Pues en la utopía burguesa de la ciencia todopoderosa renace la ambición de los alquimistas. En efecto, en la imaginación social es posible encontrar esta continuidad. Si los alquimistas soñaban extraer el oro de los metales y lograr la perduración de la vida, la angustia de la razón occidental rastrea, en el

perfeccionamiento de la ciencia y en sus aplicaciones, las certezas que otrora ofrecía la religión.

Así, en el Cuesta científico se alojan las ilusiones míticas —y prácticas— de enseñorearse en el mundo, mientras que en el poeta se despliegan con toda su fuerza las promesas del saber científico. Entre uno y otro —entre el poeta y el científico— no se establece un diálogo, sino una antinomia perturbadora: el poeta percibe el devenir trágico del mundo, mientras que el científico se afana en mitigar la fuerza depredadora del tiempo. Y en los intersticios de semejante contradicción surge "el más triste de los alquimistas".

Entre los Contemporáneos

A pesar de la personalidad solitaria de Jorge Cuesta, como una paradoja, no podríamos comprender su creación y su pensamiento sin la compañía de sus amigos, la de sus Contemporáneos. Con ellos conversa, se asocia para fundar y promover revistas literarias, para defender la libertad de expresión. Forma parte de ese grupo, de esa constelación de figuras legendarias en la historia cultural de México; es, en ocasiones, su conciencia visible. Como fenómeno social, apenas podemos recoger astillas de Contemporáneos. Guillermo Sheridan, en su estudio *Los Contemporáneos ayer*, sigue las huellas de este grupo, observa sus avecinamientos, sus diferencias y nos dice: "Más que un grupo constituido para la beligerancia, más que un círculo o una plataforma de principios, los Contemporáneos conforman una actitud a duras penas reductibles a postulados precisos. En todo caso, habría que considerar el ejercicio de la crítica como su única constante. Los Contemporáneos es un lugar imaginario en el que coincidieron diversos discursos y maneras de ejercer el quehacer literario y cultural entre los años de 1920 y 1932 y alrededor de un cierto número de empresas como revistas, grupos de teatro y sociedad de conferencias. Son una cinta de moebio, una intencionalidad en constante formación y constante crisis.[40]

¿Pero acaso otros grupos, otras asociaciones no giran también en torno de la crítica a su circunstancia? La palabra "crítica" dice todo y nada dice, al propio tiempo. Esta variable, por así decirlo, proviene del propio Cuesta con la salvedad de que éste —como veremos—

no habló de ejercicio, sino de actitud. En cambio, la crítica como la emplea Sheridan es una palabra ambigua y presuntuosa que Octavio Paz difundió en tiempos más recientes, asociándola a la independencia de los intelectuales, como una de sus mayores prendas que los ponen a salvo del "Ogro Filantrópico". ¿No será la identidad de Contemporáneos, obra de nuestra reconstrucción histórica que, dando la espalda a la irreductibilidad de sus temperamentos, capta modestamente la voluntad común de ser artistas y críticos rigurosos, de vencer su orfandad, de resistirse a una tradición cultural afectada por la verbosidad y el sentimentalismo?

Es posible acotar a este grupo de ensayistas, poetas, dramaturgos, pintores en su "campo", el de la cultura, en el que libran sus luchas contra otros grupos con los que contienden y, al propio tiempo, comparten intereses dentro de ese territorio autónomo de la estructura social. ¿Hablar de Contemporáneos es poner atención a esos otros extremos de lo asumido como normalidad cultural: el nacionalismo oficial como secuela de la Revolución y la intolerancia como actitud social predominante? Pero, ¿no son éstos meros signos de una exterioridad que les repugna precisamente porque son el fruto indeseado de ella? Si buscamos una explicación del surgimiento de estas personalidades irrepetibles, tal vez Gramsci tenga una respuesta: "Un grupo social que entra en la vida histórica con una actitud hegemónica, con una seguridad en sí mismo que antes no tenía, no puede dejar de suscitar en su seno personalidades que antes no hubieran tenido fuerza suficiente para expresarse en cierto sentido".[41] La Revolución mexicana liberó energías sociales y trajo consigo la emergencia de clases medias urbanas en cuyo seno florecen individualidades poderosas, bajo el amparo de una libertad cultural que el Estado les concede. El territorio cultural se divide: unos se adhieren a sus designios; lo fortalecen; otros lo rechazan y se ensimisman. Artistas e intelectuales configuran dos tipos de hombre, digámoslo así, frente a su realidad: íntimos y extrovertidos, indiferentes y críticos. Los que yo distingo como los Contemporáneos más afines —José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y Gilberto Owen, cercanísimo en su lejanía, soledad y frío— dan muestras de su discrepancia con el mundo externo. Gorostiza y Villaurrutia se guarecen en su intimidad como estrategia de supervivencia espiritual; Cuesta oscila entre el intimismo

y la agresividad crítica, pues también le asiste un raro instinto político... Y Owen adopta la errancia como destino de misterioso y anónimo poeta.

Los testimonios de los dos primeros confirman esta aseveración. Por un lado, en el reservado ámbito epistolar, Villaurrutia se siente abrumado... "por esa falta de atmósfera que siempre me ha impedido respirar bien aquí, en México, donde estoy condenado a vivir y donde he llegado a amar mi condena, haciendo de ella una forma de heroísmo: la resignación, que no quisiera sobrellevar porque me disminuye y me empequeñece, como ciertos amores".[42] Por otro, Gorostiza, desde su exilio temporal en Londres, se queja amargamente: "aspirar a un aire fresco es un crimen pendiendo de ese ombligo maldito, México".[43] Prisión y atadura: ese es el México que, paradójicamente emancipó tantas fuerzas sociales sitiadas por una prolongada tiranía pero, a la par, puso al desnudo sus contradicciones, sus pobrezas: poesía sin lectores, pintura sin público para gozarla, ideas sembradas en tierras yermas. La atmósfera nacional no sólo no incita a la participación, sino convoca al desarraigo. El de los Contemporáneos no se diferencia en mucho de aquél que sufren los campesinos católicos: éstos se lanzan a una guerra suicida; aquéllos ponen en relevancia poética el sentido de la muerte, patria única y verdadera. Todavía nos estremecen las palabras de Villaurrutia: "en momentos como los que ahora vivimos, la muerte es lo único que no le pueden quitar al hombre; le pueden quitar la fortuna, la vida, la ilusión, pero la muerte, ¿quién se la va a quitar? (...) Nos acompaña desde el nacimiento, y nuestra muerte crece con nosotros. La muerte también es una patria a la que se vuelve; por eso es posible que haya un libro de versos que se llama *Nostalgia de la muerte*".[44]

Sin duda, la compleja individualidad de cada uno y la ausencia de principios o programas, no sólo dificultan sino ponen en duda una probable identidad surgida del desarraigo común y que adquirió vagos contornos gracias a ciertas convenciones para nombrar las cosas o a la mezquindad de quienes los envidiaron y odiaron. Recordemos lo que José Gorostiza llegó a decir en 1937: "El grupo no tiene ni ha tenido nunca una existencia 'real'. Formado en sus orígenes por una selección arbitraria de la crítica (...) que sinceramente reconocía la imposibilidad de reducir a un denominador común concepciones tan

diversas, si no contradictorias de la poesía, se convirtió más tarde en un todo homogéneo 'no en sí ni por sí', sino en la imaginación de gente inadvertida que prestaba a todos los componentes del grupo, por pura pereza mental, las ideas de uno sólo de ellos, o bien, dentro del grupo mismo, en el orgullo de temperamentos solitarios que temían —aún deseándolo— que todos los demás no fuesen sus prosélitos".[45] La displicencia de Gorostiza revela una verdad a medias: en un principio tal vez irreductibles, algunos configuraron sin proponérselo afinidades que contribuyeron a resguardarlos como personas y hombres de cultura, frente a algo más que la pereza: la envidia, el recelo, la homofobia.

De hecho, cada estudioso del fenómeno cultural que llamamos Contemporáneos acomoda las piezas a su antojo o, mejor, según su perspectiva. La materia es escurridiza; la subjetividad, inevitable. José Joaquín Blanco deslinda: "los mayores, Pellicer, Gorostiza y Torres Bodet, quedaron cada cual a su modo marcados por el impulso espiritual, positivo y mesiánico que prevaleció durante la estancia de Vasconcelos en el poder; los menores, Novo, Villaurrutia, Cuesta, Owen, quedaron marcados por el desastre y el escepticismo ante ese espíritu mesiánico".[46] Pero, espacio aparte, ¿cabe solamente destacar las diferencias ético políticas? ¿Dónde queda la dimensión estética que podría ser la propiedad más importante del "campo" en el que se desenvuelven sus vidas, intereses y disputas? Aceptemos tal deslinde con reservas, pues ¿no fue Pellicer quien culpó del desastre de la literatura mexicana a fines de los años 20 a la Revolución, esa "cosidetta..." ausente de sentido común y falta de toda dirección, desde 1910 hasta el día de hoy?[47] Si hemos de referirnos a los pormenores éticos y políticos, sólo en Cuesta el escepticismo se tradujo en denuedo crítico; si a la estética nos remitimos, las formas en que aparecen reunidos semejan un caleidoscopio; son combinaciones instantáneas, infinitas: en lo ético y lo político, Cuesta pone tierra de por medio respecto de Novo; aquél era discreto, serio, agudo observador del poder; éste, a despecho de su genio, chismoso, frívolo, burócrata oportunista. En lo estético, se aproxima a Gorostiza y, en cambio, declara su reserva acerca de Torres Bodet, talento peligrosamente ávido de ver su palabra impresa.

Durante los años en que se mantuvo activo “el grupo sin grupo”, —de la segunda mitad de los años 20 a los primeros años de la década siguiente— el flujo de nombres fue incesante. “Escribimos libros que tienen, a veces, cierto aire de familia. Pensamos juntos. Decimos juntos lo que pensamos. Una vez que hayamos dicho todo lo que tenemos que decir juntos, nos separamos”. Así se expresaba Villaurrutia. Como un signo de libertad, se reunían y se separaban. Según Cuesta, la lista —derivada de un señalamiento convencional— era nutrida: Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza y Rubén Salazar Mallén. Pero podía contraerse o ensancharse de acuerdo al momento, la ocasión, el proyecto, los contratiempos. Por ejemplo, Owen recuerda ese periodo formativo en el que sólo participan tres amigos: “No por accidente inexplicable, sino por selección electiva natural, fue de él (Xavier Villaurrutia) y de Jorge Cuesta de quienes más cerca estuviéramos en días de aprendizaje y juego y heroísmo que aún no es hora de recordar, en esta ausencia incompleta que sólo la distancia geográfica ha establecido”.[48] Tal vez no era la hora de recordar, pero ¿cuándo lo es? Toda reconstrucción es provisional. Cualquier historiador riguroso sabe que el conocimiento del pasado sólo reduce el margen de la incertidumbre.

Sin embargo, en la pepena de las mínimas certezas sobre nuestro asunto, habrá que anotar, por un lado, que en Contemporáneos hay lazos de amistad, cooperación, proyectos que, aunque parezca contrario a lo que he dicho, en relación con ese movimiento de las almas hacia la intimidad, se disparan hacia una participación, al menos en pequeños círculos, lejanos —como es obvio— al olor de las multitudes; y, por otro, habrá que destacar que dentro de ese movimiento, Cuesta está siempre presente: como amigo sensible y fiel, como espíritu disponible a la cooperación, como iniciativa que congrega, como estimulante testigo ocupado en dar cuenta de la obra de los demás.

Por lo que concierne a la amistad, la cultivó con algunos de los Contemporáneos; ésta fue intelectual y literaria. El amor a las letras era, en lo esencial, la costura que unía a aquellas almas. Gustos y aversiones compartidas matizaron esa familiaridad amistosa. Las confidencias salían sobrando en aquel noble comercio que movía a la

frecuentación. Quien estuvo más cerca del veracruzano fue Xavier Villaurrutia cuyas manos eran tan bellas como amplia su generosidad. Este lo descubrió, digámoslo así, y publicó sus primeros trabajos. Conversaron mucho. En el intercambio se encontraron, tal como un rostro descubre su imagen en el espejo, la común inclinación reflexiva acerca del quehacer literario, la fobia al marxismo y la avidez por las obras del espíritu. De las tertulias en el Café París se desprendieron coincidencias que dieron más tarde frutos teóricos de gran parecido, sin que podamos precisar quién influyó a quién. Algunos de los juicios de ambos sobre tal o cual obra de arte exhalan el mismo aliento. Ambos comparten la exaltada valoración del rigor que el artista debe imprimir a su obra, de la paciencia y cuidado con que éste ha de evitar cualquier desbordamiento de la emoción, de esa lucidez proveniente de un estado de embriaguez que no se confunde con la ebriedad innoble sino con la clara inteligencia.[49]

Octavio Paz sostiene que ambos fueron acidiosos.[50] ¿Lo fueron por exigentes consigo mismos a tal punto que tal exigencia les impedía prodigarse? ¿Fueron parcos sólo por temor a tropezar, a no estar a la altura de sus combates, ellos, lectores tan ávidos, tan conscientes de otras grandezas, antiguas y nuevas? En una atmósfera cultural, considerada, sobre todo por Cuesta, como mediocre, ¿cómo no paralizarse y vivir, al propio tiempo, la angustia creadora? Pero no caigamos como Paz en el recurso psicologista que a él le viene tan bien, pues no deja de verlos por encima del hombro, él tan seguro, tan alabado por el *stablishment* cultural, dueño de un Nobel. Más aún, ¿no merece nuestra sospecha alguien que como él, seducido por la lisonja y los reflectores, considere que el lugar que corresponde a Villaurrutia es un rincón sombrío? Leámoslo: "La gloria de Villaurrutia es secreta, como su poesía. No lo lamento y él tampoco lo lamentaría. No pidió más mientras vivió: el fervor de unos pocos. En la época moderna la poesía no es ni puede ser sino un culto subterráneo, una ceremonia en la catacumba".[51]

Mas volvamos a lo nuestro. Cuesta y Villaurrutia se aproximan y se distancian. Sostienen puntos de vista semejantes; se alejan uno del otro cuando se trata del ejercicio literario: Cuesta es más conceptual; Villaurrutia, más sensible. Literal y metafóricamente, media entre ellos el usted; con tal reserva, se amaron y se odiaron. Aquél, que

tiende a ocultar sus sentimientos, declara a su amigo en 1935: "al amor que le tuve le hizo Ud. la confesión de su impotencia. Dios quiera, Xavier, que al odio que le tengo le haga Ud. la confesión de su fuerza".[52] Habían pasado los mejores tiempos de la amistad y de la mutua asistencia intelectual. Nada podía borrar, sin embargo, la fecundidad de esas correspondencias amistosas, teóricas, poéticas que Cuesta estableció con Villaurrutia...

Fue estrecha también su relación con José Gorostiza: una amistad de dos astros lejanos, uno en lucha contra su timidez, el otro taciturno. Los congregaba la alta exigencia consigo mismos. La poética de ambos coincide en la evitación de una escritura fácil, pero cada uno entiende el rigor de distinta manera. Cuesta merodea el conceptismo; en cambio, Gorostiza, acaso más precavido, distingue pensamiento y poesía, incluso apela más a la intuición para reconocer y atrapar la palabra poética: "El poeta (...) sabe dónde está (la poesía) y de dónde se ha ausentado. En un como andar a ciegas, la persigue. La reconoce en cada una de sus apariciones y la captura por fin, a veces, en una red de palabras luminosas, exactas, palpitantes".[53] Cuesta no publicó ningún libro de poesía; Gorostiza, poco, pero suficiente para pasmar a la posteridad: su poesía es una fruta pequeña, jugosa, perfecta; sus páginas prosísticas son, línea por línea, siempre felices, aunque algunas de ellas polémicas, sin buscar el ruido, sostenidas apenas por el decoro de un ermitaño.

Cuesta se ocupó con entusiasmo de la obra de Gorostiza; éste, sin materia, lo ve de reojo en sus ensayos de poesía mexicana, sin mostrar demasiado aprecio, más aún lanzando velados reproches cuando analiza la trayectoria poética del "grupo": "rigor crítico, a secas, no significa mucho (...) Hay que ver cómo, nacido de una repugnancia no tanto por la suntuosa vanidad modernista como por las orgías sentimentales del romanticismo, este rigor evoluciona hacia un ideal de forma (...) que empieza por eliminar de la poesía sólo los elementos patéticos, pero que acaba, cada vez más ambicioso, por eliminar todo lo vivo. Así, una clara tendencia hacia lo clásico, se convierte por asfixia en un horror a la vida, en un 'testimo' —*J'ai raturé le vif*— que ha hecho aparecer a toda nuestra generación y no solamente al 'grupo sin grupo' como una 'generación sin drama'".[54] ¿A quién le viene

mejor que a Cuesta este reparo, aunque bien leídos sus sonetos nos revelen insospechadas turbulencias?

Cuando encararon problemas en los que estaban en juego oposiciones, Cuesta tiende a tomar partido, mientras Gorostiza se inclina por delicados equilibrios. A propósito de la pugna entre romanticismo y clasicismo, entre nacionalismo y universalismo, el ímpetu cuestiano escogió los extremos; por el contrario, su amigo distanció para atisbar el drama, o rectificó para enojo de Cuesta. En la Encuesta que levantó *El Universal Ilustrado* sobre la crisis de la vanguardia, Gorostiza declaró: "Hemos estado equivocados. Y yo me dispongo a rectificar (...) De ahora en adelante, en lo mío, en lo auténticamente mío, bueno o malo, pero que será originariamente mío y además mexicano (...) Yo rectifico mi actitud europeizante".[55] Cuesta reaccionó; lo acusó de decepcionarse de sí mismo.

Como toda amistad tuvo altibajos, riñas y solidaridades: Gorostiza renuncia a su puesto como Jefe del Departamento de Bellas Artes como una consecuencia más del vergonzoso asunto de *Examen*. En carta dirigida a Bassols, Gorostiza expresa toda su indignación: "el asunto de *Examen* ha llegado a tener tanta fuerza como para exponer al ridículo, la miseria y la cárcel a un grupo de escritores que no ha hecho otra cosa que ganar renombre para la cultura de su patria".[56] También los separaron chismes y malos entendidos.[57] Sin embargo, muchos años después de la muerte de Cuesta, su amigo declara: "Jorge y yo éramos amigos íntimos. Hablábamos todos los días de nuestros propósitos y nuestras ideas; lo que queríamos conseguir en poesía; realmente teníamos muchas ideas comunes (...) en muchos de sus trabajos y en muchos de los míos, deben aparecer indicios de esa casi hermandad literaria que formábamos Jorge y yo".[58] La muerte, que es purificación y olvido, reanudó aquí esa identificación intelectual y literaria, incluso más allá de las actitudes políticas que los distinguían, pues mientras Gorostiza, especie de anarca jüngeriano, sirvió discreta y silenciosamente al Estado mexicano, y encontró la libertad emboscado en la intimidad de su alcoba, "solo, junto con una hoja de papel y frente a las potencias extraestelares que mantienen el orden y la armonía del Universo",[59] Cuesta buscó la libertad en el ágora, venciendo con excepcional coraje su timidez social.

¿Cómo explicar este proceso de identificación que, al propio tiempo, estimulaba una obra personal e inconfundible, si no es por eso que Ernst Gombrich llamaba "autotrascendencia": aventura común, compartido sentir al que se refiere el crítico alemán a propósito de Van Gogh que enfrentaba con otros problemas diferentes a los que encaraba la generación anterior? ¿No le ocurrió lo mismo a eso que nombramos en pintura escuela mexicana, no también a este grupo de escritores a tal punto que Gilberto Owen veía en el retrato que de su poética trazó Cuesta un autorretrato escondido como el de Velázquez en su célebre cuadro Las meninas, de modo que la ley de uno es equiparable a la del otro?

En otro orden de ideas, Cuesta colaboró con Villaurrutia y Novo en *Ulises*, "revista de curiosidad y crítica", difusora de las vanguardias francesa, inglesa y norteamericana; pero también del pensamiento de jóvenes como Samuel Ramos y de la pintura mexicana de aquellos días. La revista apareció en seis ocasiones, de mayo de 1927 a febrero de 1928, y en cuatro de ellas Cuesta publicó notas críticas sobre literatura, filosofía y pintura. Poco tiempo después de *Ulises*, en ese mismo 1928, Cuesta edita la *Antología de la Poesía Mexicana Moderna*. No es exclusivamente suya; también participan en su elaboración Villaurrutia, González Rojo, Ortiz de Montellano y Torres Bodet. Como si quisiera dejar en claro que podría sobrevivir desde la perspectiva de su actualidad y de su visión poética, el grupo selecciona y excluye; no les merecen inclusión Gutiérrez Nájera, Juan de Dios Peza, Guillermo Prieto, Altamirano, Manuel M. Flores, Manuel Acuña, para solamente citar los más conocidos. Aunque fruto colectivo, todo Cuesta está presente ahí, en un prólogo en el que discurre a sus anchas.

Según lo anota en el prólogo, el proceso de selección había transitado de las escuelas, "que se disuelven", a los individuos, que son, en el devenir del arte, los que cuentan, pues "quien no abandona la escuela en que ha crecido, quien no la traiciona luego, encadena su destino al de ella: con ella vive y con ella perece".[60] Pero la cosa no para ahí: separado el poeta de su escuela, los antologistas sustraen el poema de su preferencia del resto de la obra, con el propósito de "arrancar cada objeto de su sombra y no dejarle sino la vida individual que posee".[61] Con la misma libertad con que realizan la antolo-

gía, Cuesta la firma.

El ejercicio disgustó a tirios y troyanos. Previsiblemente algunos paladines de la literatura patria, como Rafael Cardona lo denostaron. Tampoco faltó la inconformidad de supuestos miembros del grupo Contemporáneos. Pellicer estalla en carta dirigida a Gorostiza: "Un señor que Cuesta mucho trabajo leerlo hizo por ahí una "Antología" sobre la que estoy escribiendo algo. Está hecha con criterio de eunuco: a Othón, a Díaz Mirón y a mí nos cortaron los güevos. Todo el libro es de una exquisita feminidad. La gracia y la ponderación de la dulce Francia hace sus discretos postizos en todas las notas que proceden a los poemas las consabidas citas de Gide suceden con sabio reparto".[62] Sarcasmo y olvido. Ese "señor" Cuesta era el mismo que, un año antes, le había salido al paso a Guillermo De Torre aclarándole su confusión al atribuirle a Pellicer el fragmento de un poema de Novo, pero sobre todo, poniendo en relevancia la finísima voz poética de aquél, para deshacer el mito de una cercanía entre los Contemporáneos, más bien de la mala fe o, en el mejor de los casos, de la pereza intelectual.[63] Años después, Pellicer no sólo colaboraría con Cuesta en su revista *Examen*, sino dedicaría a nuestro autor la "primera intención" de su gran poema "Esquemas para una oda tropical" (1935). Los Contemporáneos se unen y se dispersan: el yo deviene en nosotros; el nosotros, en yo, como corresponde a las almas solitarias y generosas.

Por eso, en contradicción con el prólogo, donde escribe siempre en el tono de nosotros, Cuesta defiende la *Antología* asumiendo una responsabilidad estrictamente personal. En una carta que envía desde París al director de *Revista de Revistas*, responde a los desacuerdos de Cardona. Su alegato recurre al espíritu crítico que lo guió, no exento —como lo admite— de timidez e indecisión. ¿Qué entiende en ese momento por crítica? Sacrificar el gusto, librarse de su tiranía. El "gusto" debilita, empobrece; de él sólo emana la deleznable opinión. El interés, en cambio se compromete, deja en libertad al objeto de la atención. "Mi interés y no mi gusto era lo que allí se comprometía. Elegía lo que lo conservaba".[64]

¿Es posible semejante maniobra? ¿En nombre del "interés", Cuesta no solamente renunciaba a un derecho legítimo sino también aniquilaba sus preferencias para que los otros vivieran? La timidez,

asistida por la inteligencia, encuentra sofismas a la mano. Eludir la "cursilería" no significa inhibir las valoraciones. Son ellas las que devuelven la libertad al otro. Por eso afirma, ya en pleno enredo: "no puedo evitarme que sólo me interese lo que vive y lo que está cerca de mí, aquello a cuya existencia y a cuyo progreso asisto, con más curiosidad cuando con menos deliberación.[65] Con la publicación de la *Antología* comienza a hilvanar su fama de escritor belicoso; pero sobre todo, afina, en ese ejercicio, colectivo y, a la par tan suyo,[66] su "interés" por la poesía reflexiva, decantada por la paciencia; interés éste ya expresado tres años antes en su breve cuanto hermosa crítica del poemario *Canciones para cantar en las barcas*, que lo entusiasma de tal manera que la considera una "obra fruto de un largo destilado, de una paciente ociosidad cotidiana de jardinero".[67]

Pronunciamientos como éste o aquél otro en el sentido de que "nunca hemos tenido en México más desinteresada poesía, ni más pura",[68] ponen en relevancia en su visión sobre Contemporáneos, implícita en la *Antología*, pero expuesta con toda claridad en 1932, en el contexto —paradójicamente— de una discusión con el propio José Gorostiza. Así, Cuesta afirma: "Quienes se distinguen en este grupo tienen en común con todos los jóvenes mexicanos de su edad, nacer en México; crecer en un raquítico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte en revistas y publicaciones europeas; no tener cerca de ellos, sino muy pocos ejemplos brillantes, aislados, confusos y discutibles; carecer de compañías mayores que decidan desde la más temprana juventud su destino; y sobre todo, encontrarse cerca de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica (...) Casi todos, si no puede decirse que son críticos, han adoptado una actitud crítica. Su virtud común ha sido la desconfianza, la incredulidad. Lo primero que se negaron fue la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición. Nacieron en crisis y han encontrado su destino en esta crisis: una crisis crítica".[69]

Débiles y perdurables ligaduras. No los atan ideales sino pobrezas. ¿Puede inferirse de ellas una identidad colectiva? Lo único colectivo es, para Cuesta, que, a su buen entender, cada quien toma su curso, sin quejarse de su desamparo. Eso es lo que a Cuesta maravilla: entereza y honradez que decepcionan. ¿Sería por esta cautela con que

mira al grupo que escribe tan poco en *Contemporáneos* (1928-1931), la revista que le da nombre al grupo? Apenas se deja ver allí en tres notas, dos sonetos y una carta sobre un artículo acerca de José Ortega y Gasset que Ortiz de Montellano le había pedido que corrigiera.[70] Nada indica que a Cuesta le disgustara la revista. Simplemente, por esos años, escribió poco, tal vez abrumado por contratiempos familiares: su atormentada relación con Lupe Marín, la urgencia de solventar la economía de la pareja, él, tan indefenso en esos territorios cotidianos.

Desaparecida *Contemporáneos*, él fundó su revista, *Examen* (1932) en cuyo espacio da amplia cabida a su vehemencia crítica. Además de literatura, *Examen* se ocupa de asuntos inusuales: las pasiones políticas y el psicoanálisis. Tres escasos números fueron suficientes para hacer de *Examen* una publicación memorable. Convengo con el juicio de Sheridan: "se antoja la más viva de nuestras revistas literarias cada vez que en ella, además de cifrarse la personalidad atractiva de Cuesta, se adivina ya el peso —asumido con rigor— de otras disciplinas sobre la literatura que habrá de marcar a todas las revistas de valía que aparecerán con posterioridad".[71] Sólo que las diferencias con otras posteriores —*Vuelta*, por ejemplo— son su intención transgresora, su verdadero sentido plural.

Los textos de Carlos Díaz Dufóo Jr., Julien Benda, Aldous Huxley, José Gorostiza matizan el espíritu de un proyecto que, como su autor, despliega una voluntad animada por una sensibilidad universal. Algo se advierte en el incendio producido: la intención de provocar, pero también de respetar ejercicios literarios muy distintos al suyo: la publicación de los dos capítulos de la novela de Rubén Salazar Mallén, Cariátide, que ruborizaron a la "opinión pública", es el eco de la convicción cuestiana de respetar la libertad de expresión, pues resulta claro que él no compartía esa idea de la literatura. El uso de las palabras "cabrón", "piruja", "jijos de la chingada" era una decisión literaria, no moral, pensaba Cuesta. La defensa de éste se ciñe a tal consideración estética, no sin advertir sus riesgos: "el autor respeta a sus personajes la miseria del lenguaje, igual que sus otras miserias, y no les da, como Garcilaso, a los poéticos pastores de sus églogas, ni un lenguaje culto ni refinadas maneras. De este modo se complica, es cierto, su oficio, al descubrir los sentimientos, en la misma materia en bruto de su origen, en donde tales sentimientos se

oscurecen naturalmente, se desconocen a sí mismos y son constantemente infieles (....) no oculto ni la justificación ni los peligros de este procedimiento —peligros, claro está—, exclusivamente artísticos...".[72]

La descripción de los sucesos está por demás. Pero la anécdota pone en relevancia la animadversión y la envidia despertada en mucha gente por el brillo de esa vanguardia mexicana que fueron los Contemporáneos. Es ingenuo pensar que el atrevimiento literario de Salazar Mallén haya ultrajado las buenas conciencias. La campaña de *Excélsior*, seguida por otros medios informativos, y la consignación de la revista y de sus responsables son, mucho más que los vocablos que dieron lugar al escándalo, un episodio obsceno de nuestra historia cultural. Como siempre, Cuesta dio la cara con valentía y entabló, esta vez, un duelo en magnífica compañía. Abogados como Enrique Munguía y Luis Chico Goerne, escritores como Mariano Azuela, Enrique González Martínez, Julio Torri, Rafael López y Bernardo Ortiz de Montellano, respaldaron a Cuesta, no sólo por un sentimiento solidario sino porque, como hombres inteligentes, consideraban que la acusación carecía de fundamento moral y jurídico. El alegato de *Excélsior* era endeble; el juez no encontraría a la postre asidero legal para condenar a *Examen*, como lo anticipó Enrique Munguía con argumentación elegante y erudita.[73] Pero mejor que nadie, Cuesta dio en el clavo, pues eso que parecía un "ultraje a la moral", era más bien la treta del empresario que, astuto, se convertía súbitamente en centinela de la decencia. El ataque tenía, como lo advirtió Cuesta, "todos los caracteres de un comercio; del mismo comercio que todo el periódico se dedica legítimamente a realizar".[74]

En el mundo de la competencia, las identidades morales se conquistan a menudo mediante el escándalo: quien más escandaliza, es "más auténtico, más verdadero". Cuesta, diestro en el arte de sospechar, descubre el trasfondo de la indignación: el turbio propósito de aventajar en el mercado. *Excélsior* halagaba la moral imperante, la de lectores y anunciantes; vendía el escándalo servido en bandeja por el hecho de que algunos redactores eran empleados de la Secretaría de Educación, cuyo titular era por entonces Narciso Bassols. Qué mejor ocasión de vituperar al "obsceno" funcionario y a ese grupo de escritores en cuyas indignas manos estaba la educación de México.

Mediante la detección de lo "obsceno", *Excélsior* enarbolaba la

causa moral del vulgo y le ofrecía sus chivos expiatorios, vituperando al "objeto de su resentimiento". Quien no conozca la trayectoria cuestiana entenderá a duras penas la inserción de la palabra resentimiento en su discurso, nada gratuita si pensamos que, debajo de la crítica a *El resentimiento de la moral* de Max Scheler, publicada en *Ulises* en junio de 1927, fluye, subterráneo, un manifiesto moral. Pues Scheler es apenas un pretexto para zaherir la moral social dominante, dado que Cuesta, nietzscheano esta vez, no sólo explica cómo se produce la moral del resentimiento, sino deja entrever, en abierta simpatía por el autor del *Anticristo*, su aborrecimiento a los juicios y prácticas morales fundadas en ella, ya que "un poco como la fábula de la zorra y las uvas verdes", pregona una debilidad, una bajeza negadora de vida.

La zorra desea la uvas y no las alcanza; por eso las desdeña. Lo mismo le ocurre, previsiblemente, al resentido, pues "la impotencia de adquirir un objeto provoca en el individuo una desestimación del objeto con el fin de rebajar su impotencia".[75] La moral del resentimiento, como la fábula de las verdes uvas —metáfora de lo que es inaccesible a seres carentes de fuerza—, implica una "crítica de segundo grado sobre la crítica del mundo, que ya se hizo (...) no es una decadencia de la moral, aunque allí puede tener su origen, sino una moral de la decadencia, una moral distinta en el sentido de que es una falsificación completa, una inversión de los valores morales".[76] Esguince cuestiano que deja ver su disgusto por una moral plebeya, cristiana, enemiga de la vida.

En oposición a esa moral de la que se derivan "virtudes de conservación, ninguna de desprendimiento", que reunidas configuran un "estilo de vida" despreciable, Cuesta hace suyas la superioridad natural, la gracia, la verdadera virtud nacida de la generosidad y la alegría. Periplo riesgosísimo alrededor del genio alemán que, a su vez, circunnavega en aguas nihilistas con tal desesperación que nos deja perplejos; pues el salto que trasciende el resentimiento para dar lugar a las fuerzas activas que crean nuevos valores y afirman la vida, puede resultar a menudo un engaño, dada la eterna pequeñez del hombre. Pero sea como sea, el nihilismo sirve aquí a Cuesta no sólo para mostrar su desagrado ante la mediocridad de la moral circundante, sino para dejar constancia, así sea en un boceto no por ello menos fulgu-

rante, de ese imperativo del artista que es la libertad de espíritu, como orientadora del sentido de la belleza y del bien, justamente en un momento en que la "cochambre moral", como diría Sergio Fernández, impide al arte dejarse ver en su imprescindible inocencia. Este atrevimiento pagaría su precio años después, en mitad del comercio y sus simulacros morales, cuando la puso a prueba en *Examen*, paradigma de su elección ética.

Sus detractores encontraron, pues, en esa odiosa banalidad del "ultraje a la moral", el pretexto para condenar al grupo. Cuesta destaca sus consecuencias: "la consignación de *Examen* no significó mucho para el mundo intelectual mexicano, si no se condenara en la efigie de *Examen* a la libertad de expresión".[77] Desde el fondo de esta argumentación se yergue la modernidad de los Contemporáneos y ni qué decir la de Cuesta, portavoz de sí mismo antes que nada. Dice Monsiváis que "a diferencia de los muralistas, los 'Contemporáneos' no asocian la modernidad con el auge justiciero de la muchedumbre, sino con las obsesiones culturales y metafísicas del individuo".[78] Frente a una sociedad que levanta su valladar nacionalista en defensa de una moral social conservadora, Cuesta, valiéndose de Nietzsche, esgrime la espada de la modernidad cuya leyenda, apunta Daniel Bell, es la "del espíritu creador libre que está en guerra, ya no solamente contra la sociedad burguesa, sino también con la "civilización", la "tolerancia represiva" o algún otro agente que pone trabas a la libertad...".[79]

La ira de las "almas banales" que condenan al grupo es el signo de una conciencia que advierte la amenaza de la aparición de una nueva sociedad más abierta, más inestable. ¿O no es la modernidad un sinónimo histórico del cambio, de la inventiva, en suma, de la incertidumbre? La democracia misma es un juego, una peligrosa apuesta. La seguridad sólo proviene del cesarismo, de la dictadura: tal es la gran demostración de Marx en *El 18 Brumario*.

En *Examen* se anuda ese conflicto que representa la ruptura de la continuidad histórica en que deviene la actitud generacional de los Contemporáneos, expresada por Cuesta con más puntualidad que nadie. La cultura, a martillazos, se abre paso: se vuelve autónoma, portadora de un antagonismo inquietante. En eso radica el sentido de esa "vanguardia" mexicana, que no es ciertamente proclama irracionalista, sino declaratoria del irreversible avance de un nuevo indi-

vidualismo, que admite la debilidad de los principios fundadores de un orden social, en el cual, afirma Balandier, "el yo ya no dispone de señales estables, al tener que ajustarse a situaciones múltiples y cambiantes que lo fuerzan a la plasticidad o la fragmentación, y lo trivializan al situarlo cada vez más bajo la influencia de las incitaciones y de las manipulaciones 'del afuera'. La respuesta narcisista —el pliegue y la ávida búsqueda de una imagen personal— es un reforzamiento del Yo, una tentativa de alcanzar la afirmación a pesar de todo".[80]

Después de la experiencia de *Examen*, Cuesta cambia su visión de los Contemporáneos. Ya no se trata de un grupo que vive su "crisis crítica", sino una comunidad que, por iconoclasta, padece la persecución: son un grupo de "forajidos". Clandestinidad e ilicitud son en adelante el destino del grupo. A los ojos de Cuesta, sin resentirlo, como si disfrutara de una condición impuesta por la fatalidad, los Contemporáneos son un grupo sin serlo y, al propio tiempo, entrañable a causa de la exclusión que decretan los otros, los que evitan su compañía. Exclusión literaria y también moral que los condena a vivir en soledad: los destierra. Como árboles insólitos, carecen de raíces. Viven su desarraigo, pero el desarraigo no viene de ellos: proviene de la hostilidad que los rodea. Dice Cuesta que "el desarraigo es la palabra con que quiere expresarse lo poco hospitalario que es para nuestra aventura literaria el país en el que ocurre".[81]

Ese grupo de desarraigados no forma, un círculo de espíritus que se entrelazan, una colectividad en la que el yo se disuelve en el otro; son, por el contrario, un puñado de vidas paralelas que nunca se tocan: "nos juntamos en el infinito o sea virtualmente".[82] Ese paralelismo los aproxima y los distancia uno del otro. Pues, por ser un grupo de críticos, son entre sí insolidarios; sólo comparten su diferencia y el vivir en la ilicitud. "Nuestra agrupación es como la de los forajidos y no sólo en sentido figurado podemos decir que somos perseguidos por la justicia".[83]

Son perseguidos porque desafían no sólo las convenciones literarias, sino la lógica del poder: porque decepcionan a una cultura de Estado adoctrinante, sumisa, fervorosamente nacionalista. Los Contemporáneos ya no creen en la Revolución ni en su producto ideológico: el nacionalismo. A juicio de Octavio Paz, "la generación anterior —Gómez Morín, Lombardo Toledano, Alfonso Caso, Palacios

Mercado, Cosío Villegas— habían podido hacerse ilusiones. Los poetas de Contemporáneos no podían creer ni en los revolucionarios ni en sus programas. Por eso se aislaron en un mundo privado, poblado de los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte. Un mundo regido por la palabra ausencia".[84] Aunque retraídos, no desdeñaban la acción. No olvidemos lo que Villaurrutia, a veces más sensible y equilibrado que nuestro Cuesta, escribió con admiración, a propósito de Vasconcelos. Villaurrutia no quiso esperar a que muriera para denunciar los vicios mexicanos de la ingratitud y la envidia. Vasconcelos corría ese peligro. Y tuvo para él palabras generosas, entre otras las siguientes. "Oriente de impulsos colectivos fue, entre nosotros, Vasconcelos. Señalado, escogido el sitio, hombre de acción, dióse a dar la forma arquitectónica a su idea, a su cierta idea de la educación. Las masas y las minorías cupieron en el edificio suyo, modelos de ellos".[85]

Los Contemporáneos sabían simplemente que al arremeter contra la razón oficial que se desparramaba sobre el cuerpo social en discursos y prácticas, labraban su jaula melancólica. Formaban una minoría mal vista por su inteligencia poco común, por las preferencias eróticas de algunos que las malas lenguas generalizaban, por su obra moral y estéticamente aislada de las convenciones nacionales, por su "actitud", como decía Cuesta. ¿Una especie de dandismo a la mexicana? Eran pulcros, elegantes. Unos más discretos; otros más provocadores. Las imágenes de un Salvador Novo desafiante con la mano en la cintura y las cejas depiladas contrasta con la sobriedad de Villaurrutia y de Cuesta que hacía rabiar a Lupe Marín cuando, después de una ausencia de varios días, mientras ella convalecía de una enfermedad, llegaba con traje y sombrero nuevos. La distinción era la apariencia de su ser aristocrático, estoico y arrogante. Se aproximan al dandy (baudelairiano por su amor a la belleza en la que se refugian de la ramplonería nacionalista, de una sociedad que no los comprende).[86] "Nos asimos patéticamente al arte", decía Cuesta.

Contemporáneos alude, pues, a un segmento de las élites culturales de aquellos años que se resisten, imperturbables, al dominio de un proyecto integrador. No son, en este sentido, un destello del heroísmo de sociedades decadentes, como veía Baudelaire a los dandies europeos, sino la encarnación de una pluralidad alternativa que surge en un momento de cohesión moral, sentimental e, incluso, estética

de las masas promovida por otra élite. Su ideal no es fácilmente realizable. Defienden su individualidad, pero difunden su rebelde sentir y pensar. Participan a su modo, mostrando su obra; pero viven marginados. A diferencia del dandismo clásico, el de Contemporáneos no es ocioso ni frívolo ni snob como llegó a serlo en sus postrimerías europeas. Son irónicos, agresivos; pero también pacientes y rigurosos. Si suelen ser fríos, es justamente por el sentimentalismo predominante.

En el territorio de la conciencia y del quehacer de este grupo fracasa el programa homogeneizador del nacionalismo; en cambio, florece una pluralidad cultural que verá sus mejores frutos décadas más tarde cuando nuevas élites, provenientes principalmente de los centros educativos, busquen con renovados bríos cosmopolitas sus formas de expresión en la escritura poética y narrativa, en las artes plásticas, en el pensamiento social.

Pero concluyamos. Que los Contemporáneos fueron patriotas, como afirma Paz, es sólo un decir que intenta no sé qué redención fuera de lugar. En realidad, los ideales de la patria —entiéndase el nacionalismo— eran causa perdida para ellos. Eran, sí, sensibles a su entorno: se preocuparon por México o, mejor, se ocuparon de aquello que merecía su talento y fervor. Novo aprendió náhuatl; indagó, infatigable, el arte culinario de México; dilapidó sus fecundidades en crónicas mexicanas y exaltó la Nueva Grandeza Mexicana; Pellicer puso su mirada poética en el trópico, rescató la Venta, redescubrió a José María Velasco; Ortiz de Montellano y Villaurrutia inauguraron la tradición moderna del teatro mexicano. Y Jorge Cuesta, la inteligencia más bulliciosa, ¿no se ocupó de México antes que nada? En los espacios en que se sintieron a gusto, estuvieron presentes; pero, sobre todo, huyeron de aquello que los incomodaba: la política, los círculos de la cultura oficial.

La Patria como generalidad les era ajena. Por eso decía Villaurrutia —ya lo hemos señalado— que la verdadera patria es la muerte. De ahí su duelo y su melancolía, en el sentido de que Freud emplea estos términos; el uno es una reacción dolorosa ante la pérdida del ser amado o de una “abstracción equivalente”, en este caso la referencia nacional; la otra, un estado del alma que, por haber sufrido una separación cuyas causas permanecen ignoradas, en la sombra,

inhibe al sujeto y disminuye su amor propio: "en el duelo —dice Freud— el mundo aparece desierto y empobrecido ante los ojos del sujeto; en la melancolía es el yo lo que ofrece estos rasgos".[87]

Así reza la elegía de Novo: "Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen / grotescas para la caricia, inútiles para el taller o la azada / largas y flácidas como una flor privada de simiente / o un reptil que entrega su veneno / porque no tiene nada más que ofrecer. Los que tenemos una mirada culpable y amarga / por donde mira la muerte no lograda del mundo". En unos, se acentúa la melancolía, la conciencia del ser que ha caído en desgracia; en otros, como Cuesta, predomina el duelo, pues lo que le rodea, deleznable, lo convida a la actitud crítica.

A diferencia de los ateneístas, afectados de la manía apostólica, los Contemporáneos renuncian a toda misión redentora; por el contrario, introducen un elemento de desorden. Incomodan; encarnan ellos la figura del aguafiestas, del bufón, del loco, del vagabundo. Pero esa errancia que padecen y gozan, como la del Loco en las cartas del Tarot, desarregla y contribuye, al mismo tiempo, a reordenar el juego. He aquí, otro sentido posible de la imagen del Andrógino, explorada a propósito de ellos, por Sergio Fernández.[88] Reunían los extremos: lo apolíneo que ama el orden, la obsesión por el trabajo, la laboriosidad poética, y lo dionisíaco que es la fiesta, la espontaneidad, el tiempo de las intensas emociones poéticas.

Sin duda, la generación de Cuesta señala un momento en nuestra historia cultural en el que una minoría, disidente por significados íntimos, morales, literarios y políticos, elabora una negatividad que al poder le es, paradójicamente, imprescindible para afirmarse. A machetazos, transgrediendo el orden, abren espacios de libertad tolerada, porque justamente pertenecen al ámbito de la transgresión simbólica y no de la transgresión real, es decir, política. Por ello, en vida o después de muertos, se convierten en los hijos pródigos que el poder, indulgente con esa negatividad, reivindica como suyos: los consagra como cronistas, senadores de la República, glorias literarias de la nación. Así, en pocos años, en concordancia con los ritmos históricos de un mundo moderno dominado por el nerviosismo, nuestra historia cultural pasa de los ideales ascéticos a una condición trágica que se prolonga hasta nuestros días, celebrada por el poder, enuncia-

da con impotencia y rabia. ¿Por qué tragedia? Porque entre contradicción y diferencia se abre un abismo. Ellos practican la crítica: se oponen, desmantelan las apariencias, pero aherrojados en su libre universo personal, no pudieron fraguar la alternativa cultural a una sociedad gentilmente burguesa.

"Que se cierre esa puerta / que no me deja estar a solas con tus besos", escribió Pellicer. Los Contemporáneos se emanciparon simbólicamente de la realidad nacional declarando su naturaleza irrisoria, replegándose; pero también, como Cuesta, saltando sobre sus muros para acceder apenas a una angustiosa universalidad. En el devenir de nuestro autoconocimiento, transitamos de la autoglorificación vasconceliana de "la raza cósmica", al automenosprecio; del "sentimiento de inferioridad" que percibe Ramos, a la crítica del nacionalismo como una "misantropía" en Cuesta.

La crítica se convierte entonces en alimento de una pluralidad que el poder pronto domestica y, por tanto, nutre nuestra desesperanza, nuestra condición de huérfanos. Pero lo ha dicho ya Rilke: "cada giro del mundo tiene tales desheredados, a quienes no pertenece lo anterior ni lo que vendrá, pues también lo que vendrá está lejos de los hombres". ¿Cuál es el lugar que ocupa Cuesta en esa andadura crítica de Contemporáneos? ¿Su conciencia? No, empobreceríamos a los demás, que por otro lado no necesitaban vejigas para nadar. Es cierto que dio la cara a menudo, no sólo por ser el más analítico, sino también, acaso, el más generoso. Ermilo Abreu Gómez es injusto al decir que: "lo que los vanguardistas no pudieron decir lo dijo él. Lo que los vanguardistas no pudieron hacer lo hizo él. Sin proponérselo fue un poco el perro de presa del grupo al que pertenecía. Siempre he creído que esto fue una debilidad suya, de la cual no pocos abusaron con mala fe".[89] ¿No era mala fe suya convertir la precocidad intelectual de Cuesta en debilidad, o declarar impotentes para expresarse a un Villaurrutia, conciencia y valor civil tan grandes como los de Cuesta o a un José Gorostiza, parco pero deslumbrante como el que más?

La breve estancia de Cuesta en Europa coincidió con la publicación de la *Antología*. Frente al aluvión de ataques, Villaurrutia salió en defensa suya en una carta dirigida a Manuel Horta. En ella no sólo aclara cómo se gestó el libro: —obra colectiva y, a la vez, personalísima de Jorge Cuesta quien, a juicio de Xavier, había "ordenado,

enriquecido y puesto en marcha progresiva las nuevas ideas sobre la poesía mexicana"—[90] sino que tuvo que poner en relevancia, sin ironía, que Jorge Cuesta no era un pseudónimo ni un fantasma. He aquí las líneas de Xavier Villaurrutia: "Se duda de la existencia de Jorge Cuesta, quien va corriendo la peligrosa suerte de llegar a ser, para algunos espíritus inertes, un personaje mítico, un hijo angélico de sus amigos; Jorge Cuesta existe".[91]

Perro de presa, leyenda, fantasma. Estas figuraciones son señales de una ignominiosa realidad nacional en la que se combinaban la incredulidad ante el talento, el chauvinismo, la envidia, la exclusión que derivan de la mediocridad. Y bien, a pesar de todo, Jorge Cuesta estaba allí, querido y respetado por sus amigos, odiado o desdeñado por los otros, un milagro de la conciencia, sobreviviente del acoso de aquellas fieras que danzaban a su alrededor, hoy podridas por el tiempo y el olvido.

Los efectos de su presencia intelectual fueron endógenos: se limitaban a las propias élites culturales, entonces separadas por un abismo de la mayoría iletrada y con escasos recursos para comunicarse. Ni soñar entonces con la resonancia y la amplitud que hoy tienen las voces intelectuales debido a la potencia de imagen y sonido de los medios de comunicación. Era estrecho el umbral de su influencia y demasiado hostil el entorno. Fue, pues, una personalidad amigable e influyente en un círculo más reducido aún que aquél que solemos llamar Contemporáneos; círculo integrado por Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Gilberto Owen con quienes formó un tejido misterioso de correspondencias y fue también un testigo, esa conciencia vigilante que practica el arte del cavador, del que descubre y pone a la intemperie lo que considera valioso, surgido ya del ámbito fraternal o de otro ajeno a él: la narrativa de Vasconcelos, la pintura de José Clemente Orozco, la poesía de Octavio Paz, de Luis Cardoza y Aragón, de León Felipe.

No le faltó generosidad para colaborar en proyectos de otros, como tampoco agallas para emprender los suyos. A todos sobrepasó por su curiosidad científica y su entendimiento político. Al referirse al grupo, Octavio Paz anota que salvo Cuesta y Ramos, "fue una generación que no practicó la crítica en los dos campos donde más lo necesitamos: el de la moral y el de la política".[92] ¿Lo necesitamos?

¿Quiénes? ¿Con qué derecho se apropia de esa voz colectiva, de ese sujeto que somos todos y, al propio tiempo, nadie? ¿No está aquí, en la plenitud aberrante de su arbitrariedad, el discurso de la representación? Cuesta no pertenece a esa plaga de críticos y reformadores sociales que, ingenuos, buscan corregir los yerros del poder o procuran el bien colectivo. Por el contrario, su discurso decepciona a quienes esperan de él una fórmula edificante, un remedio para los flagelos sociales. Salvo algunas inflexiones en las que haremos hincapié más tarde, su señorío sólo pone en duda verdades sospechosas.

Notas

1 Nigel Grant Silvester, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, Premio Editora, México, 1984, p. 19.
2 *Ibídem*, pp. 19-20.
3 Cfr. *La Prensa*, 14 de agosto de 1942.
4 Rubén Salazar Mallén, "Jorge Cuesta", en *Jorge Cuesta...* (b), p. 189 y ss. Para simplificar la referencia a los textos de Jorge Cuesta se cita como Jorge Cuesta... (a) la edición de 1964 que, a partir del segundo tomo en el que comienza la obra crítica —pues el primero está dedicado a la poesía— sigue una numeración corrida; como Jorge Cuesta... (b) el tomo V publicado en 1981; y como Jorge Cuesta... (c) las referencias que provienen de la edición de las *Obras* que aparecieron con el sello editorial de El Equilibrista, que, por cierto, agregó muy poco a las ediciones anteriores, habiendo podido enriquecerla más, según se infiere de las citas de documentos a los que se refiere Schneider en su prólogo a la edición universitaria de 1964.

Si las citas de los testimonios y ensayos críticos de otros autores que aparecen en el tomo V no se refieren a sus fuentes originales, es sólo por economía en la búsqueda que dificultó el poco comedimiento de los editores que se abstuvieron de no aludir a ellas.

5 "Habla Natalia Cuesta" (una entrevista de Elena Urrutia), en *Jorge Cuesta...* (b), p. 305 y ss.
6 Jorge Cuesta, "Trabajos tempranos", en *Jorge Cuesta...* (b), p. 167.
7 Elías Nandino, "Retrato de Jorge Cuesta", en *Jorge Cuesta...* (b), p. 177.
8 Javier Villaurrutia, "In memoriam: Jorge Cuesta", en *Jorge Cuesta...* (b), p. 176.
9 Cfr. Paul Valéry, *El señor Teste*, UNAM, México, 1991, (traducción de Salvador Elizondo).
10 Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 176.
11 Cfr. Miguel Montaigne, *Páginas inmortales*, selección y Prólogo de André Gide, Tusquets, Barcelona, 1992, p. 177.
12 Jorge Cuesta, "Montaigne y Gide", en *Jorge Cuesta...* (a), pp. 357-358.
13 *Ibídem*, p. 261.
14 André Gide, *op. cit.*, p. 92.

[15] Jorge Cuesta, *ibídem*., p. 361.
[16] Jorge Cuesta, "La Fontaine", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 332 y ss.
[17] Cfr. Jorge Cuesta, "Nietzsche y el nazismo" y "Nietzsche y la psicología", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 316 y ss.
[18] Luis Panabiére, *Itinerario de una disidencia, Jorge Cuesta (1903-1942)*, FCE, México, p. 36.
[19] Cfr. Jorge Cuesta, "El diablo en la poesía", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 166.
[20] Cfr. Rubén Salazar Mallén, "Jorge Cuesta", en *Jorge Cuesta*... (b), p. 193.
[21] Jorge Cuesta, "La enseñanza de Ulises", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 270
[22] Jorge Cuesta, "Apuntes sobre André Breton", en *Jorge Cuesta*... (c), en tomo II. p. 179.
[23] "Habla Natalia Cuesta" (entrevista de Elena Urrutia), en *Jorge Cuesta*... (b), p. 306.
[24] Jorge Cuesta, "Carta al padre" (6 de enero de 1927), en *Jorge Cuesta*... (b), pp. 134-135.
[25] Jorge Cuesta, "La decadencia moral de la nación", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 619.
[26] Cfr. Jorge Cuesta, "Procedimiento para la producción sintética de sustancias químicas enzimáticas con actividad específica y aplicación de las mismas", en *Jorge Cuesta*... (b), pp. 83-95.
[27] "Lucio Antonio Cuesta", (entrevista de Willebaldo Herrera), en *Proceso*, núm. 827, 17 de agosto de 1992, p. 54.
[28] Jorge Cuesta, "Carta al doctor Gonzalo R. Lafora", en *Jorge Cuesta*... (b), p. 129.
[29] Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1981, p. 380.
[30] JorgeCuesta, "El diablo en la poesía" en *Jorge Cuesta*... (a), pp. 168-169.
[31] *Ibídem*. p. 168.
[32] Carlos Montemayor, "Jorge Cuesta", en *Jorge Cuesta*... (b), p. 251.
[33] Cfr. Elías Nandino, "Retrato de Jorge Cuesta" y Gilberto Owen, "Encuentros con Jorge Cuesta", en *Jorge Cuesta*... (b), pp. 181 y 187, respectivamente.
[34] Jorge Cuesta, *ibídem*, pp. 167-168.
[35] Paul Valéry, "La situación de Baudelaire", en *Variedad I*, Losada, Buenos Aires, 1956, p. 108 y ss.
[36] Paul Valéry, *op. cit*., p. 118.
[37] Jorge Cuesta, *ibídem*, p. 168.
[38] Sergio Fernández, "El éter y el andrógino", en *El estiércol de Melibea*, UNAM, México, 1991, p. 211.
[39] "Habla Natalia Cuesta", (entrevista de Elena Urrutia), en *Jorge Cuesta*... (b), p. 306.
[40] Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, FCE, México, 1995, p. 14.
[41] Antonio Gramsci, *Cultura y literatura*, Península, Madrid, 1967, p. 265.
[42] Xavier Villaurrutia, "Carta a Alfonso Reyes", en Miguel Capistrán, *Los Contemporáneos por sí mismos*, Conaculta, México, 1994, p. 19.
[43] José Gorostiza, "Carta a Xavier Villaurrutia" (febrero de 1928), en Miguel Capistrán, *op. cit*., pp. 168-169.
[44] Xavier Villaurrutia, "Introducción a la poesía mexicana", en *Obras*, FCE, México, 1966, p. 771.
[45] José Gorostiza, "La poesía actual de México", en J. Gorostiza, *Poesía y poética*, ed. crítica de Edelmira Ramírez, UNESCO, México, 1989, p. 735.

[46] José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, UAS, Culiacán, 1979, p. 139.
[47] Carlos Pellicer, en “Carta a José Gorostiza” (12 de julio de 1928), en José Gorostiza, *Epistolario 1918-1940*, ed. de Guillermo Sheridan, Conaculta, México, 1995, p. 28.
[48] Gilberto Owen, “Xavier Villaurrutia”, en *Obras*, FCE, México, 1979, p. 231.
[49] Cfr. Xavier Villaurrutia, “Ramón López Velarde”, en *Obras*, FCE, México, 1966, p. 655, y Jorge Cuesta, “Nicolás Maes”, *Poemas y ensayos*, en tomo III, p. 267.
[50] Cfr. Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, FCE, México, 1978, p. 75.
[51] Octavio Paz, “Prólogo” a la *Antología de Xavier Villaurrutia*, FCE, México, 1980, p. 59.
[52] Jorge Cuesta, “Carta a Xavier Villaurrutia”, en *Jorge Cuesta...* (b), pp. 124-125.
[53] José Gorostiza, “Notas sobre poesía”, en *op. cit.*, p. 144.
[54] José Gorostiza, “La poesía actual de México, Torres Bodet: Cripta”, en *op. cit.*, pp. 135-136.
[55] José Gorostiza, “Respuesta a *El Universal Ilustrado*”, en *op. cit.*, p. 314.
[56] José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, Conaculta, México, pp. 279-280.
[57] Cfr. Jorge Cuesta, “Carta a José Gorostiza”, en *Jorge Cuesta...* (b), pp. 125-126.
[58] Luis Terán, “Entrevista a José Gorostiza”, en *El Gallo Ilustrado*, 10 de marzo de 1970.
[59] José Gorostiza, “El Premio Nacional de Letras de 1968”, en *op. cit.*, p. 154.
[60] Jorge Cuesta, Prólogo a *Antología de la poesía mexicana moderna*, ed. facsimilar de 1928, Gobierno del Estado de México, 1980, p. 6.
[61] Jorge Cuesta, *op. cit.*, p. 7.
[62] Carlos Pellicer, “Carta a José Gorostiza” (12 de julio de 1928), en Gorostiza José, *Epistolario 1918-1940*, Conaculta, México, 1995, pp. 209-210.
[63] Jorge Cuesta, “Carta al señor Guillermo de Torre”, en *Jorge Cuesta...* (a), p. 18.
[64] Jorge Cuesta, “Carta a propósito de la *Antología de la poesía mexicana*”, en *Jorge Cuesta...* (a), p. 60.
[65] *Ibídem.*
[66] Cfr. Bernardo Ortiz de Montellano, “Una Antología nueva”, en *Contemporáneos*, tomo I, ed. facsimilar, FCE, México, 1981, p. 76.
[67] Jorge Cuesta, “Canciones para cantar en las barcas de José Gorostiza”, en *Jorge Cuesta...* (a), p. 16.
[68] *Ibídem*. p. 17.
[69] Jorge Cuesta, “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, en *Jorge Cuesta...* (a), pp. 91-92.
[70] Cfr. Jorge Cuesta, “Carta a propósito de la nota preinserta”, en *Jorge Cuesta...* (a), p. 88 y ss.
[71] Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 388.
[72] Jorge Cuesta, “La política de la moral”, *Examen*, núm. 3, ed. facsimilar, FCE, 1980, p. 303.
[73] Cfr. *Examen*, ed. *op. cit.*, p. 316 y ss.
[74] Jorge Cuesta, “Comentarios breves” en *Examen*, ed. *op. cit.*, p. 326.
[75] Jorge Cuesta, “El resentimiento en la moral de Max Scheler”, en *Jorge Cuesta...* (a), p. 33.
[76] *Ibídem.*
[77] Jorge Cuesta, “La Consignación de Examen”, en *Examen*, ed. *op. cit.*, p. 304.

78 Carlos Monsiváis, *Jorge Cuesta*, Terranova, México, 1985, p. 11.
79 Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, México, 1977, p. 51.
80 Georges Balandier, *Modernidad y poder*, Júcar, Madrid, 1988, pp. 169-170.
81 Jorge Cuesta, "Encuesta sobre Poesía Mexicana" (carta a Bernardo Ortiz de Montellano), en *Jorge Cuesta...* (a), p. 373.
82 *Ibídem.*
83 *Ibídem.*
84 Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, FCE, México, 1978, p. 22.
85 Xavier Villaurrutia, "José Vasconcelos", en *Obras*, FCE, México, 1966, p. 803.
86 La palabra dandy fue introducida por el británico George Bryan Brummel (1778-1833), famoso por haber creado un estilo de vestir que habría de convertirse en el ideal de la elegancia en Inglaterra. El origen de la palabra es oscuro, por lo que Hans Hinterhäuser (*Fin de siglo*, Taurus, 1998) prefiere estudiar su fenomenología, para luego interpretarla. Evidentemente, el dandysmo es algo más que un vestir bien o una actitud frívola. En Baudelaire, sobre todo, resume toda una filosofía que el poeta francés bosqueja en el capítulo IX de "El pintor de la vida moderna" (Cfr. en *Obras*, ed. Aguilar, 1963, pp. 687-689).
87 Sigmund Freud, "Duelo y melancolía", en *Obras completas*, vol. III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, p. 2093.
88 Cfr. Sergio Fernández, "El éter y el Andrógino", *El estiércol de Melibea*, UNAM, México, 1991, p. 195 y ss.
89 Emilio Abreu Gómez, "Jorge Cuesta", en *Sala de retratos*, Leyenda, México, 1946, p. 71.
90 Xavier Villaurrutia, "Carta a Manuel Horta", en *Obras*, FCE, México, 1966, p. 845.
91 *Ibídem.*
92 Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, FCE, México, 1978, p. 26.

Capítulo 2

Las garras del crítico

El ajuste de cuentas

Desde muy joven, Cuesta optó por una postura crítica ante la cultura nacional y sus manifestaciones: pensamiento, arte, literatura; tendencias y protagonistas. Más tarde, en la temprana madurez de los treinta, daría rienda suelta a su agresividad política. Fue tal actitud una definición personal que llegó a considerar, exagerándola, un atributo de su generación. En el comportamiento crítico del veracruzano asoma un temperamento impetuoso, pero también se vislumbra una tensión entre el individuo y la necesidad social, en un periodo histórico en el que los lazos tradicionales —familiares y comunitarios— se disuelven y abren paso a la vida urbana anónima y libre, aunque tampoco es una novedad si consideramos que ya los modernistas —Federico Gamboa y Carlos Díaz Dufoó, José Juan Tablada y otros— habían dado muestras de afanes individualistas.

Lo que caracteriza el tiempo de Cuesta es la "reconstrucción nacional" que sucede a los años revolucionarios. En la atmósfera mexicana se respira el consabido programa nacionalista emprendido por el Estado que se desenvuelve como estrategia política destinada a integrar los grandes núcleos de población. El nacionalismo aprovecha el caudal de energía social que la Revolución había liberado y, a un tiempo, la orienta para lograr una nueva cohesión social en beneficio de las clases hegemónicas. La estrategia alienta la homogeneidad cultural de la nación y desactiva las heterogeneidades disolventes. Homogeneizar la nación no significa una derrama de bienes culturales y sociales inspirada en valores igualitarios, aunque implique políticas educativas para atender a las masas urbanas y rurales, como las que

encabezó Vasconcelos durante su gestión como ministro de Educación a principios de los años veinte; más bien se trata aquí de la propagación de ciertos símbolos que estimulan la obediencia colectiva mediante el sentido de identidad y pertenencia. La Revolución Mexicana había roto eslabones de la cadena, por así decirlo, y había que unirlos de nuevo. Pues justamente de este encadenamiento depende la continuidad social, vale decir, el ejercicio del poder institucional.

En semejantes etapas históricas, las élites culturales se polarizan: hay quienes se ponen al servicio de esas maniobras del poder y las organizan; pero hay también quienes caen en la cuenta del embuste y se resisten invocando una libertad que consideran como una conquista histórica o, inclusive, como un derecho inalienable, lo cual tiene pleno sentido en la medida que el supuesto mismo de la incitación nacionalista es la disolución de los vínculos tradicionales, sobre todo religiosos, que las burguesías depredan en nombre de una libertad que, al propio tiempo, sutilmente coartan.

Desde sus primeros textos críticos, Cuesta pone en relevancia un alma desencantada respecto de lo que ofrece la cultura nacional para el desarrollo de sus potencias intelectuales. Por eso en sus inicios, la crítica adopta el carácter de un ajuste de cuentas con las generaciones anteriores. No se trata solamente de un rechazo a sus mayores movido por el prurito de desacralizar la autoridad, sino del desacuerdo con una actitud servicial al Estado. Nuestro autor discrepa de aquellos intelectuales que se incrustan en el poder institucional y colaboran en el cumplimiento de sus fines como funcionarios y asesores. Las críticas de Cuesta son destellos de rabia y decepción de un joven autodidacta que se propone exhibir a quienes lo han precedido, concretamente los miembros de dos generaciones surgidas en mitad de la turbulencia revolucionaria y comprometidas con su enmienda moral: el Ateneo de la Juventud y los llamados Siete Sabios o Generación de 1915. En este capítulo, nos ocuparemos de sus querellas con el primero; más adelante, de sus polémicas con algunos miembros del segundo grupo.

Respecto de los ateneístas, Cuesta escribió sobre Antonio Caso, José Vasconcelos en tanto pensadores y Alfonso Reyes como escritor. Caso fue el primer blanco de sus denuedos críticos.[1] El maestro era veinte años mayor que Cuesta y era ya, cuando se ocupó de él, un filósofo admirado por su cátedra y su obra. Entre elocuente y afectado,

Caso gozaba de un prestigio como el gran enemigo del positivismo, como un intelectual entregado a la tarea de darle un nuevo cauce a la cultura de México. Mas paradójicamente, como ocurre a menudo en la marea histórica, él, que había emergido de un esfuerzo crítico por refutar el empirismo positivista valiéndose de Kant, de su armadura crítica,[2] se sometía ahora a la crítica de los jóvenes.

La celeridad de los compases históricos pronto colocó a aquellos jóvenes de la primera década de este siglo, como blanco del ataque de otros más jóvenes. Como si aquéllos no hubiesen luchado por la salud de aquel cuerpo social enfermo de tiranía, precariedad cultural y miseria, se veían ahora expuestos a la crítica, arma favorita suya también. Los ateneístas formaron parte de una corriente que, ya a flor de tierra, ya subterránea, se batió en duelo contra el positivismo. De ambos modos, porque les favorecieron los auspicios de Justo Sierra que reabrió la Escuela de Altos Estudios y la Universidad,[3] pero al propio tiempo sus ansias desbordaban al culto funcionario porfirista: su aborrecimiento al positivismo los situaba como habitantes de catacumbas peligrosas.

En efecto, el positivismo, visto como enemigo común, amalgamó a un grupo en el que participaron espíritus tan heterogéneos como José Vasconcelos, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Jesús Tito Acevedo, entre otros. Diríase que formaban una generación, aunque sus discrepancias y celos eran tal vez más grandes que los principios que los congregaban. Unos —Vasconcelos y Caso— amaban la filosofía; otros —Reyes y Henríquez— se inclinaban más a las letras. ¿Pugnaron por una apertura cultural, paralela a aquella que en el ámbito político proponía Madero como sostiene Krauze?[4] No es la palabra justa para definir su particularidad. La generación que les precedió —el cenáculo modernista— se había manifestado abierta, en plena dictadura, al arte europeo más disolvente y antiburgués; sus inquietudes no parecían tener límite: la poética de Baudelaire, el ocultismo y cuanta rareza encontraban a la mano.[5] Y sin embargo, la llamada generación azul no atacó frontalmente los cimientos de aquel edificio social corroído: huyó del ágora y se procuró una mansión interna desdeñosa y aristocrática.

En cambio los ateneístas no sólo pretendieron derrumbar ese jacal enrarecido que era la sociedad porfiriana para respirar otros aires

—el pensamiento de Bergson, el latinoamericanismo que resurgía—, sino cuestionaron el fundamento ideológico del régimen político. De suerte que sus preocupaciones, en apariencia ajenas al devenir político, los convirtieron –particularmente a Caso y Vasconcelos– en una especie de conciencia moral de la nación que osciló entre el fervor edificante y la amargura. Circunstancialmente se reunieron. Fundaron Savia Moderna (1906), dictaron aquellas célebres conferencias en el casino de Santa María la Rivera (1907) y fundaron el Ateneo de la Juventud (1909). La efervescencia de aquellas horas alentó la membresía: llegaron a ser un centenar de entusiasmos. Los aglutinó el hartazgo y la fe renovadora de la Revolución Mexicana, pero también los arrastró su viento huracanado. En 1914 se dispersaron no sin mirar, unos a otros, sus defectos.

Antes que Jorge Cuesta pusiera el dedo en la llaga sobre las limitaciones de Caso, ya Henríquez Ureña había señalado el antagonismo entre su retórica y su falta de precisión conceptual.[6] Tal vez el arrogante dominicano sabía mejor lo que quería o pisaba terrenos menos espinosos de los que sólo herederos cercanos a la tradición europea podían salir bien librados. Quizás Antonio Caso, autodidacta, huérfano de magisterio académico, dejó ver las vacilaciones de su andadura filosófica, que no la falta de constancia de sus preocupaciones ni la firmeza con que combatió al positivismo, aunque conservaba el espíritu y las conclusiones de la ciencia como “plataforma de lanzamiento”.[7]

Para Caso, el conocimiento tiene como punto de partida la experiencia, tal como lo proclamaba Augusto Comte; pero en la aplicación del principio los positivistas resultaban infieles a sí mismos ya que la metafísica y la religión, tan caras al maestro, brotan también de la experiencia, de modo que, a su parecer, incurrían en un dogmatismo. A su juicio, el positivismo era una nueva religión, un “catolicismo sin cristianismo” cuyo sumo pontífice era Comte, un profeta menor, descreído, “dominado por un nuevo fetiche finito y contingente, positivo y pequeño, la humanidad, y un nuevo dogma, la ciencia”.[8] Caso no despreciaba el valor de la ciencia; sólo negaba sus pretensiones de erigirse en la verdad suprema. La contingencia de la ley de lo natural era una prueba de la relatividad de sus hazañas y, por tanto, de la indeterminación del Ser, tanto de la naturaleza como del hom-

bre mismo. La convivencia de necesidad y contingencia explica la espontaneidad del universo y restituye al hombre su responsabilidad moral. La posición de Caso acerca de este asunto, incluso desde sus primeras disertaciones, tiene una claridad ciertamente empañada por la abundancia de citas y autores. En favor suyo, hay que imaginarse lo que tuvo que remontar para una asimilación provechosa de sus lecturas en un ambiente sin interlocutores, donde era escuchado por pequeños auditorios alelados con su palabra que, en vez de acicatear su rigor, lo envanecían. Tal vez la vanidad dificultó ese proceso merced al cual el pensamiento de los otros, al pasar por el yo, adquiere una entonación personal.

Pero ¿le faltó disciplina como pensaba Cuesta? Es inocultable su humor ecléctico. Lector autodidacta, incansable, tomaba de aquí y de allá. Pero tal vez no era tan indeciso: su preocupación era una y a lo largo de su itinerario buscó resolver sus claves. Caso no fue un vagabundo: siguió una ruta esencial y está en *La existencia como economía, como desinterés* y *como caridad*, texto que escribió y volvió a escribir. Lo publicó, por primera vez, en 1916; después en 1919, finalmente en 1943. Durante todos estos años echó mano de todos los recursos a su alcance para construir su personal apología del cristianismo.

Tal vez lo que contrariaba más a Cuesta no era tanto la indisciplina como lo que significaba un pensamiento edificado en clara oposición a Nietzsche, a quien admiraba ya. Curiosamente, la obra de Caso se resuelve en diálogo y contrapunto con el pensador alemán; reconoce su hondura pero lo rechaza por adolecer de compasión. Desde su perspectiva cristiana, el filósofo mexicano percibe que la vida triunfa en la afirmación del entusiasmo y la caridad: invierte los argumentos nietzscheanos, ya que el cristianismo, según su parecer, no surge de la debilidad y del resentimiento, sino de la victoria sobre las fuerzas egoístas, del sacrificio como principio de elevación espiritual.

Sin embargo, por ese entonces, Cuesta no alcanza a advertir el fondo del asunto; apenas merodea, con una lógica formal de principiante, la fragilidad del pensamiento casiano. Sólo más tarde captaría el significado político de la reacción antipositivista de Caso, como la restauración de una cultura asida de la metafísica que la secularización de la sociedad mexicana había pretendido erradicar, primero con la instauración del liberalismo y, después, mediante el positivis-

mo. La profunda religiosidad del maestro no vio y ni quiso ver en el positivismo el eco ideológico de una sociedad que, al enarbolarlo, se emancipaba de un pensamiento que era el emblema cultural de las viejas clases hegemónicas. Caso exhibió los débiles huesos de la doctrina positivista, pero en vez de dar un salto hacia adelante cuestionando la burguesía que hacía suya tal idolatría, añora la metafísica que era, a las claras, el eco filosófico de un sistema de dominación anacrónico. Ciertamente, tampoco Cuesta llegó a captar estos matices sociológicos y permaneció en la mera crítica del discurso, cuyas limitaciones están presentes tanto en su discurrir como en el de Samuel Ramos, compañero suyo en esa aventura.

En mayo de 1927, en la revista *Ulises*, Samuel Ramos publica un ensayo crítico sobre Antonio Caso; su tono es mesurado y respetuoso.[9] No escatima el michoacano méritos a los miembros sensibles y cultos del Ateneo de la Juventud que, con vehemencia equiparable a la suya, habían combatido el positivismo o, mejor, como Ramos creía, la versión divulgada por los positivistas mexicanos "al alcance de sus necesidades democráticas". En esa especie de cruzada intelectual, residía la obra admirable de Caso que, enemigo de la barbarie modernizadora de los "científicos" porfirianos, había declarado la guerra a la moral utilitarista, en nombre de aquello que, siendo lo más noble del hombre, no tiene utilidad: el arte, el heroísmo, la caridad.

Mas a pesar de ese esfuerzo por retomar —a contracorriente de aquella desventura política y filosófica— la sabiduría filosófica, predomina, en el maestro genial que fue Caso, el lirismo sobre la dialéctica. Así, aquel actor espléndido, diestro en la expresión oral, palidece, a los ojos de Ramos, cuando de valorar su escritura y su reflexión se trata. Pues sin su presencia arrebatada, sus escritos —abstraídos de su temperamento romántico, fértil, deslumbrante en un país de ciegos— pierden luminosidad. Caso no infundía a su pensamiento ningún acento personal; pero, sobre todo, se equivocaba en abogar por la intuición en un ámbito como el mexicano donde, a juicio de Ramos, lo que resultaba imperioso era sembrar la disciplina de la inteligencia.

Las consideraciones de Ramos son altivas y elegantes, las de Cuesta son explosivas e insidiosas. El académico y el autodidacta: Ramos discierne; Cuesta estalla, vociferante, como el espectador ante una estafa. Siendo apenas estudiante de la preparatoria, sabía de la cátedra

del maestro. En el citado artículo, publicado en 1927, el mismo año en que Ramos publicó sus notas de *Ulises*, el veracruzano nos relata su inquietud ante el misterio de aquella fama: leyó sus *Problemas Filosóficos*, sin encontrar la luz que esperaba; sí, en cambio, lo llenó de confusión. Atraído por el prestigio del maestro que se diseminaba de lengua en lengua, insiste en otras lecturas. No contento con éstas, llegando a México, acude a escucharlo. Caso lo atemoriza con la exaltación de sus gestos y su voz.[10]

El ensayo de Ramos lo convence, en definitiva, de que nada podía encontrar en el discurso casiano que no fueran motivos para su resentimiento. No sólo, pues, pierde interés en el maestro, sino, dando rienda suelta a su ojeriza, sentencia: “El objeto de la filosofía es dar claridad al mundo y a la existencia. Caso me lo oscurece. No concibo, por más violencia que me hago, una filosofía sin estilo. Y su pensamiento es impreciso, indisciplinado, violento; apenas distingo un poco su inclinación general, aisladamente; y en cuanto a su ‘sentimiento filosófico’, que aspira a sustituir el pensamiento casi siempre, no he podido alcanzar a extasiarme en él”.[11]

La crítica de Ramos resulta indulgente; la de Cuesta, emprendida a machetazos, quiere poner en evidencia las miserias de un discurso embarazado por la cita frecuente y la indecisión y cuyas pretensiones rebasan lo que puede dar. Para probarlo, Cuesta escoge párrafos de *El concepto de Historia Universal*, que le dan pie a sus apostillas burlonas y al inventario de las debilidades. El iracundo Cuesta tal vez acierta en sus consideraciones sobre Caso, sobre la ligereza de su ciencia o la ofuscación de su filosofía;[12] en cambio, hay que decirlo, su intervención en el debate resulta más bien irrelevante.

Pero si en el debate filosófico que sostuvieron Caso y Ramos, los arrebatos cuestianos aportan poca cosa, retratan mejor la actitud de su generación, su ansia renovadora de la cultura mexicana, más allá de ese ponerse al día en materia filosófica. Ciertamente, en un principio tanta insistencia en ocuparse de Caso, se antoja sospechosa. Tal parece que Cuesta busca un héroe al que admirar y que, por no encontrarlo, establece con el maestro una relación oscura, llena de resentimiento. Y sin embargo, la desconfianza que, al final de su coqueteo, Caso inspira en el joven Cuesta, resulta saludable, pues acaba reconociéndose a sí mismo como alguien que asume su desamparo,

como alguien que habría de dudar siempre de esas apariencias de verdad que seducen a las almas simples. O ¿no reside en esas decepciones juveniles, psíquica y sociológicamente explicables, el secreto de la actitud escéptica de Cuesta que será a la postre la llave que abre las puertas de su lucidez? Aunque no exentos de fatuidad, los ataques al maestro Caso —entonces vanidad tan respetada— ponen de manifiesto las vivencias de una juventud inconforme, abocada, por ello mismo, a la lucha y por ende a la crítica como divisa cultural.

"Caso y la crítica": vínculo incierto entre un filósofo y un quehacer intelectual que ha de ser crítico o no es nada. Incierto, porque Caso es indisciplinado; porque, amalgamándolos sin ton ni son, congrega pensamientos enemigos: porque carece de estilo. Y estilo es rigor, pisar escrupuloso en los terrenos del pensar. En su exabrupto de lector defraudado, Cuesta se queda momentáneamente en la orilla, a punto de descubrir la fuerza que movía esas verdades dudosas que, como tubérculos escondidos en la tierra, su inteligencia, ya madura, pondrá a la intemperie, al revelarnos más tarde, con toda malicia, la entraña irracional de Vasconcelos y el tradicionalismo como actitud colectiva del Ateneo de la Juventud.

Cuando escribe Cuesta una nota sobre *Ulises Criollo* de Vasconcelos, han pasado nueve años respecto de aquel artículo "Antonio Caso y la crítica". El morboso recolector de contradicciones cede el paso al crítico que pondera la dimensión de la materia por él tocada; pero, sobre todo, pone el dedo en la llaga: la crítica como diagnosis, como vivisección del *pathos*. Prescinde de la lógica aristotélica y de la exhibición de las incoherencias formales. Ahora intenta revelarnos el desvarío que los mueve, la aspiración megalomaníaca de construir grandes sistemas conceptuales y, sobre todo, la insoportable necedad de querer redimir al hombre, al mexicano hundido en la desgracia posrevolucionaria.

Si, por un costado, *Ulises Criollo* "es uno de los libros más importantes de la literatura mexicana contemporánea",[13] en el que, por ser soberbio lienzo, todo Vasconcelos está ahí, con su misticismo "titánico", por otro, Cuesta, horrorizado ante la puesta en escena de tanta irracionalidad, pone en relevancia la purulenta identidad entre pensar y sentir oculta en su narrativa. Pues "la biografía de Vasconcelos es la biografía de sus ideas. Este hombre no ha tenido sino ideas que

viven: ideas que aman, que sufren, que gozan, que sienten, que odian y se embriagan; las ideas que solamente piensan, le son indiferentes y hasta odiosas. El *Ulises Criollo* es, por esta causa, el libro en que la filosofía de Vasconcelos encuentra su genuina, su auténtica expresión".[14]

No desdeña a Vasconcelos; simplemente trata de comprender la pobreza de sus ideas a la luz de aquel "afán místico insaciable" que lo devora y que, para evitar ser consumido por esa pasión, se vuelve ubicuo en cada maestro mexicano. Habría que imaginar la perplejidad de Cuesta ante esa fuerza vital que se expandía. Rebosante el pecho, el ministro de Educación, cuya función le venía de perlas, exaltaba el "alma cristiana" de los maestros mexicanos, sus virtudes indoblegables; los conminaba a conquistar "los fines eternos de la especie", a hacer de la educación una "cruzada y un misticismo".[15]

Más que un místico, como Cuesta creía, Vasconcelos fue un predicador, un mesías de las causas civiles del México posrevolucionario. El místico se retrae, sólo busca el diálogo con lo inefable; el mesías es un conductor, aspira a multiplicarse y a trascender en los otros. Pero esta imprecisión atribuible al propio Vasconcelos, no resta méritos a la crítica cuestiana que da en el clavo, al considerar el espíritu de la Revolución Mexicana y la empresa vasconceliana como una y la misma cosa. Aunque, paradójicamente, tal simbiosis fuera contradictoria, pues en él, en Vasconcelos, afirma Cuesta, "se desespera y se inconforma consigo misma la realidad mexicana, en un intento religioso de superación moral".[16]

Sin duda, en todos los procesos revolucionarios aparecen tales simbiosis: son una derivación de su liturgia, de su sentido sacrificial, de su carga de sangre. Pero cuando se internan en el alma de los hombres, con la profundidad que la Revolución Mexicana encarna en Vasconcelos, pasan por la lógica íntima de su deseo, removedora, en su caso, de los sentimientos cristianos de redención. Solamente esto explicaría lo que nuestro joven pensador intenta decirnos acerca de ese hombre "extraordinario", cuya relación profunda con la realidad mexicana lo conduce a condenarla "con una pasión inagotable y ensoberbecida". O ¿no ofrece a Vasconcelos la Revolución el pretexto para derramar su vehemencia cristiana, como a Caso la oportunidad de aborrecerla en nombre de esa misma vehemencia? Los ateneístas

no renuevan: pretenden restaurar. Esto es lo que nos dirá Cuesta en pleno dominio de su disentimiento con esa generación.

En ese mismo año, en 1936, escribe la recensión de *Carátulas*, un libro de Genaro Fernández Mc Gregor que reúne varios ensayos de crítica literaria. Aprovecha entonces la ocasión para descubrirnos el sentido tradicionalista del Ateneo de la Juventud que, para él, "se significa con su actitud aristocrática de desdén por la actualidad; pero su aristocracia es una ética, casi una teología. Y ya sabemos lo que es una inconformidad con el presente, de ese carácter; es un autonaturalismo, una renuncia de la sensibilidad, una sublimación de los sentidos".[17]

Cuesta subraya la paradoja de un tradicionalismo que borda en vacío, pues no hay tradición alguna que restaurar, de suerte que tal actitud le parece "más soberbia que orgullosa, más individual que social".[18] ¿Incurrió en una confusión? No era una tradición nacional hacia la cual los ateneístas querían regresar, sino la tradición metafísica y cristiana. Pues si Antonio Caso vuelve los ojos a la fenomenología es sólo para disfrazar con una máscara nueva su urgencia metafísica, como si se avergonzara del anacronismo de su fidelidad a la doctrina aristotélico–tomista.

No, no es la tradición nacional la que los mueve: sino la Tradición entendida como ese renombrar los viejos sueños, ese volver a acogerse a la sombra del cadáver, del espectro que a todos nos acosa y en ellos habitaba; es la tradición cristiana con sus ilusiones y promesas la que inflama el corazón de Vasconcelos, de Caso, del Ateneo como asamblea de espíritus cuya morada no es el presente sino el futuro, vanamente apetecido, esa eternidad que sucede al embalsamamiento de los cuerpos. Vasconcelos, dice Cuesta, "no se siente atraído por nada de lo que es, mientras no se le ofrece al mismo tiempo como futuro". ¿Le atrajo a Caso algo distinto; a él que, ante nuestra oquedad histórica, pensaba que lo que a México faltaba era la religiosidad cristiana; a él que, amante de la libre especulación, era por encima de todas las cosas devoto del evangelio?

Situados en los extremos de la Tradición y de la Revolución, extremos que se tocan en la negación común de la vida presente, en la idéntica adhesión a los señores de la muerte, todos los ateneístas llevaban la impronta del gran movimiento social que había sacudido el México de principios de siglo; pensaban y actuaban en relación con

él. Ya encarándolo, ya corrigiéndolo, se erigieron en su dimensión moral. Para ellos, el servicio público, la cátedra, la reflexión, habrían de fecundar la violencia y la sangre, estériles de suyo, pues como cristianos solamente admitían como legítima la sangre derramada por el crucificado.

Los ateneístas eran revolucionarios y tradicionalistas al propio tiempo. O mejor, al hacerse eco de la Revolución con su peculiar conciencia, ella misma dejaba de ser de revolución y se convertía en una fuerza propulsora de los valores cristianos tradicionales. Nada nos sorprende, pues, que así resumiera Vasconcelos su militancia revolucionaria: "Para eso íbamos a la revolución, para imponer por la fuerza del pueblo el espíritu sobre la realidad; los hombres puros, creyentes en el bien, se sobreponían a los perversos, incrédulos o simplemente idiotas. Era un caso claro de la eterna pugna de Arimán contra Ormuz y ningún hombre de honor tenía derecho a eximirse. El maderismo era una de las múltiples modalidades del heroísmo y casi una santidad; el porfirismo era la contumacia en el mal. Por encima de la política, la ética preparaba sus ejércitos y se disponía a la batalla trascendental".[19]

Pero el espíritu perdió sus batallas. La universalidad de aquellos hombres cultos y "creyentes en el bien", al tratar de promover los programas nacionalistas, se redujo a cenizas. Fueron "los perversos" quienes impusieron su ley. Vasconcelos, después de haber sido ministro de Educación de 1921 a 1924, se convirtió en el hijo pródigo de la naciente familia revolucionaria; él, señor de las virtudes, que cargó sobre sus hombros la responsabilidad de emancipar a un pueblo mediante la cultura y el trabajo, sufrió, —amén del fraude de los nuevos caciques nacionales—, la indiferencia popular en 1929 cuando aspiró a ser presidente de la República. La derrota y el autoexilio de Vasconcelos, así como el repliegue de Caso en las aulas universitarias, son el símbolo de una alianza imposible entre Revolución y moral. Nada extraño por lo demás: el destino de los moralistas es siempre irrisorio.

Así en los años treinta, de esos hombres de fe, de esa generación moral no quedaba, para Cuesta, sino la anécdota indiscreta. Frente a ellos, como frente a la epopeya marchita que había dado sentido a su aventura moralizante, se mira en el espejo de su desamparo, ya libre de esa fe corroída, apenas atenido a la crítica, en esa hora "en que la sensualidad vuelve a ponerse una máscara austera y en que, si no de-

trás de la evocación del pasado, las cosas del momento presente, ilícitas, clandestinas y avergonzadas, procuran no ser vistas y se esconden detrás de la evocación del futuro".[20]

Cuesta sólo quiere vivir su presente, su actualidad; actualidad ésta que, como hemos dicho, es la de su desamparo, pues merced a encontrarse con una producción intelectual y artística carente de crítica y a negarse "la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición", no le queda sino asumir su destino en tal crisis y llevar con dignidad su pobreza. La crítica como actitud entraña la honrada aceptación de no contar con nada, pero también la libertad de trazar su camino: inventarse un rigor como artista y un andamiaje crítico como intelectual, autoreconocido como autodidacta.

Como él mismo define, la actitud crítica significa estar abierto a la cultura de otros países, viajar, conocer gentes, respirar esa universalidad que nutre la cortesía, la urbanidad, la tolerancia que él señala como atributos de su generación.[21] Sin embargo, resulta curioso que haya mostrado una preferencia casi excluyente por Francia, haya viajado poco y mostrado apenas interés en las gentes. Ni siquiera fueron las realizaciones tangibles de la cultura francesa las que le atrajeron, sino el espíritu que las anima, esa codicia de universalidad que pudo entrever en ellas. Durante su corta estancia en París, lo que le entusiasmó menos fueron los lugares "interesantes" y sus gentes; en su recorrido por la ciudad, se percató que su curiosidad era mínima. Le bastaba su esencia, esa vitalidad espiritual que guía al mundo de los sentidos, a la par que recela de ellos.

No fue un buen viajero; sí, en cambio, un autodidacta cuyo ávido andar por las páginas de los libros iluminó sus rumbos. Le ocurrió lo que a todo autodidacta: fue un nómada; se hospedó donde alguien lo sedujo o le ofreció un lecho para reposar un poco, pero en cada estancia no dejó de escucharse a sí mismo. La intensidad de sus lecturas me lleva a recordar al gran historiador Lucien Febvre quien en su *Martín Lutero*, afirma "un hombre del temperamento de Lutero, si abre un libro, no lee sino un pensamiento: el suyo. Una palabra, una frase, un razonamiento le impresionan. Se apodera de ellos, los deja descender en él, hondo, más hondo hasta que por debajo de las superficies vayan a tocar algún punto secreto, ignorado hasta entonces y del que, bruscamente, surge una llama viva, una fuente que dor-

mía esperando la llamada o el choque que la hiciera brotar: pero las aguas estaban allí y su fuerza contenida".[22] ¿No podemos decir lo mismo de Cuesta? ¿No son Nietzsche, Gide, Valéry, Benda, espejos donde se ve a sí mismo, voces que lo llaman desde sus propias entrañas? ¿Quién va a creer en ese "desorden natural" del que nos habla? Su instinto crítico guió su formación autodidacta. Sabía muy bien qué lo apoyaba y qué no en el desenvolvimiento de su actitud y en sus ejercicios críticos.

Sus lecturas fueron abundantes. Incluyen a los autores arriba mencionados y otros muchos, según se desprende de referencias, críticas, reseñas. Las más importantes influencias: Nietzsche y Valéry. De aquél sustrajo la pasión crítica, la malicia, la sugerencia de inventarse otra moral; de éste, la poética del rigor, el culto casi maniático al intelecto. Difícil apareamiento. Pero ¿no reside en ello su modernidad? Decía precisamente Valéry en *La política del Espíritu* que un hombre moderno vive con familiaridad toda clase de contrarios en la penumbra de su pensamiento, de modo insensible.[23] Cuesta era tan ecléctico como Caso. Y sin embargo, supo aprovechar aquellos vientos antagónicos para guiar con rumbo preciso su navío de gran esteta.

Su diferencia con la generación del Ateneo —tan autodidacta como él— es el replanteamiento de su discurso. No pretende construir sistemas ni escribir tratados de estética o sociología ni emprender tarea pedagógica alguna, sino desempeñarse simplemente como crítico de la cultura. Sin la pesantez de los deberes metafísicos, como una liebre con su agilidad y sus bien afilados colmillos. ¿Practica la filosofía? Sí, a su modo, porque tal palabra también puede designar esa labor de oponerse a la desfachatez de edificar un orden ideal, de ponerlo en entredicho. A lo único que habrá de aferrarse es a su libertad intelectual, prendida de alfileres metafísicos, ya que tal libertad moral–metafísica, es la única que el espíritu concibe.[24] Pero en contraste con los ateneístas, no la usufructuó para moralizar, sino para sacar a la luz del día las artimañas del discurso edificante en su circunstancia; en fin, para decepcionar.

El goce de la libertad moral tiene, además, otras consecuencias. Los ateneístas permanecen encadenados a un conservadurismo cristiano que les impide una franca apertura al espíritu de su tiempo. Si leen a Nietzsche, es para refutarlo o lamentar sus limitaciones. Caso

edifica una filosofía contrapuesta a la del germano; Reyes deplora no poder seguirle: "Nietzsche nos aconsejaba la vida heroica, pero nos cerraba las puertas de la caridad".[25] Cuesta, en cambio, asimila sin prejuicios la experiencia filosófica del autor de Zaratustra. No sólo lo admira sin reservas, sino deja ver aquí y allá la influencia liberadora de sus reflexiones.

La razón y el ingenio

El contexto en el que Cuesta escribe sobre la desconfianza y la incredulidad como virtud común de un grupo de escritores y la actitud crítica adoptada, es literario y artístico: la falta absoluta de crítica en ambos órdenes de la producción cultural; pero al enunciarlo y, sobre todo, al ser leído por nosotros más de medio siglo después, adquiere otras resonancias éticas y políticas. Nacer en crisis, encontrar en esa crisis un destino, vivir la crisis crítica, son expresiones en que se vierte ese tomar conciencia de una situación como destino colectivo y asumir la actitud crítica como destino individual. Una crisis, según el *Diccionario Ideológico de la Lengua Española* de Julio Cásares, es "un cambio notable en el curso de una enfermedad... el momento decisivo o difícil de un negocio grave". Pero la crisis que ha vivido México desde aquellos días en que Cuesta la ponía en relevancia, es una inacabable sucesión de cambios que, por lo mismo, dejan de ser notables en el curso de una enfermedad prolongada exasperantemente, como una lepra; es también un devenir de momentos todos difíciles, ninguno acaso decisivo. La crisis es un estado permanente, una aflicción incesante, que sólo cambia sus modalidades: destino de una sociedad que llega tarde a la modernidad y no acaba de acomodarse en ella.

Dentro de esa crisis que se extiende como un desorden y sin embargo se presenta como un orden, la actitud crítica como destino individual consiste en desconfiar del orden, en no colaborar con él, en un desengaño que trasciende los ámbitos de la literatura y el arte, y adquiere una entonación política. De ahí que el discurso de Cuesta sea una expresión de ese desgarramiento entre la conciencia y la realidad, de esa tensión entre libertad y necesidad, entre la intencionalidad y el mero acaecer, de modo que el destino viene a ser la dirección

que imprime la voluntad dentro del torrente de la vida, por medio de adhesiones, rechazos; en fin, una selección de los acontecimientos. De este modo, la crítica no es ya un ejercicio de la razón constructora o la tarea de una inteligencia entusiasta y creyente en su capacidad para enseñar a vivir, como lo pensaron las generaciones que le precedieron, sino principalmente un no dejarse llevar por la corriente.

Como puede observarse, la palabra crítica como acto de pensamiento es ambigua. En esa ambigüedad reside curiosamente la más alta virtud del intelectual moderno, Pero ¿el intelectual crítico es un producto moderno? Tal apreciación está más cerca del mito que de la historia. Como lo han demostrado algunos estudios sobre la Edad Media,[26] la figura del intelectual crítico es más antigua de lo que creemos. Si por intelectual entendemos aquél que reflexiona y enseña, su aparición se remonta al siglo XII, momento crucial en el que los clérigos, más vinculados a la vida urbana que a los monasterios, exponen sus ideas a la intemperie como lo hacían los antiguos maestros griegos a los que siguen e imitan. Su comportamiento crítico es multiforme. Unos, sin desprenderse de la Iglesia y del Estado, buscan lo justo, sacian su hambre de verdad, buscan lo mejor; otros más vivos y audaces, prefieren la errancia: el goliardo es un vagabundo, un libertino; el jaculator, un aventurero, un rebelde.

El goliardo se sacude la influencia de la jerarquía eclesiástica: la pone en tela de duda. Mezclándose con otras corrientes —gibelinos y moralizadores— ataca al Papado, reprocha el lujo de la corte romana, critica la simonía. En cada dardo que lanza, afirma su emancipación y escala un peldaño más para entrar en pleno dominio de la moral natural. Pedro Abelardo, bretón nacido en 1079, es, a juicio de Le Goff, la primera gran figura del intelectual moderno. Suscitador de ideas y polemista, Abelardo desafía el poder establecido con las armas de su *Lógica ingredientibur* y su *Ethica sen scito te ipsum*. Su vida y su obra son fascinantes y conmovedoras. Su relación amorosa con Eloísa reseña no tanto un escándalo pasional, como una aventura humanista que pagó al precio de una aterradora castración. Antes que la tolerancia se convirtiera en virtud democrática, Abelardo predicó su ejercitación en un mundo en el que, a su parecer, la filosofía, el judaísmo y el cristianismo —cumbres del pensamiento humano— tenían derecho a su propia morada.

Valga esta digresión para aclarar que ni el intelectual ni la crítica son privativos de la modernidad, aunque sí lo son tanto la figura del intelectual que piensa al margen del discurso teológico como el concepto de crítica inmanente, es decir, aquella que es emanación de una sociedad secular, confiada en su propia racionalidad, impelida a fundar sus verdades. El discurso de la modernidad es un alegato en favor de la autonomía del hombre, de sus potencialidades como sujeto histórico. Con toda claridad, a partir de la Ilustración, el devenir de la sociedad occidental encuentra su sentido en la inmanencia de las fuerzas históricas. Disueltas las ataduras estamentales y religiosas, el pensamiento moderno da pie a una encarnizada polarización de la subjetividad. La crítica moderna es, por eso, un trabajo de la subjetividad, de ese yo que no puede ya apelar al dogma pero tampoco se resigna al escepticismo florecido en el desamparo. Atenida a la Razón, la crítica se erige en autoridad única: construye y destruye, afirma y niega.

De Kant a Nietzsche, la crítica transita del optimismo a la paradójica rebeldía del pensar contra la razón. La crítica kantiana alude a los juicios que pretenden validar otros juicios aspirantes, a su vez, a ser verdaderos, justos, bellos; deviene, pues, como el veredicto del tribunal que establece la validez de familias propositivas en los diversos territorios del saber. Encaminada hacia el conocimiento, enamorada de la verdad, esta visión crítica es edificante: es como la sentencia de un juez de paz fugitivo, por igual, del dogmatismo que de la duda. Como expresión cultural de la sociedad moderna, la crítica constituye, en principio, una modalidad de ese acuerdo que fundamenta las concordancias necesarias para que una sociedad sobreviva históricamente. En este sentido, la versión kantiana de la crítica pretende colmar el vacío de las fuentes sagradas que integraban la vieja sociedad.

Pero dado que la modernidad se traduce en una rebeldía contra las pautas de la tradición, la crítica que le acompaña no puede evitar su adicción a profanar.[27] De este modo, la crítica significa lo mismo proclividad para razonar metódicamente que disposición belicosa. Inmersa fatalmente en las pugnas de intereses sociales que, en el seno del capitalismo tienen lugar sin disimulos, las máscaras críticas de la razón se multiplican como un querellarse sin fin: la crítica da pie a

su crítica y ésta a otra en una exasperante reproducción de los ecos, a los que Nietzsche trató de poner término.

¿O no es Nietzsche quien deplora que los filósofos racionalistas, herederos de la Ilustración, no hayan llevado a sus últimas consecuencias la muerte de Dios, y con demasiada facilidad le hayan encontrado sucedáneos en el Estado o en la Razón? ¿No es él, Nietzsche y no otro quien denuncia la actitud socrática que hace de la conciencia la conductora del pensar y el vivir a costa del sacrificio de las fuerzas creadoras de la vida? Y la exigencia de pensar contra la razón, contra esa "vieja hembra engañadora", ¿no es de otro que de él mismo? Nietzsche no sólo consideró que Kant había echado a perder su esfuerzo crítico, sino sustrajo la crítica de la razón para asociarla a la voluntad de poder, a la creación de valores: una creación que supone destrucción: el creador es crítico de los valores reactivos, de la bajeza que es el verdadero atributo de la razón, pues cuando dejamos de obedecer a Dios, a nuestros padres, la razón parece que nos persuade de continuar siendo dóciles.[28]

He reseñado sumariamente estos dos paradigmas de la crítica, porque ambos, a despecho de su antagonismo, permean el discurso de Jorge Cuesta. Si nos remontamos de nuevo a su artículo sobre Caso, las recriminaciones semejan la noción kantiana de la crítica, entendida como contribución del pensamiento para enderezar sistematizaciones precarias. Recordemos su malestar ante la indisciplina, la imprecisión, la incoherencia del filósofo mexicano que obstaculizan un saber, cuyo designio es dar claridad en el mundo. Pero más allá de ese comentario temprano, el racionalismo estuvo presente en Cuesta como natural secreción de su fe en la ciencia, de su adhesión a una idea del orden que el saber científico debe guardar para apropiarse la realidad. No debe resultarnos extraña esta invocación de las potencias del logos en un espíritu que, amén de su inclinación por la ciencia, muestra una clara voluntad de proponer el reinado de la razón en un medio dominado por la sinrazón en la política, en la cultura, allí donde caudillos e intelectuales siembran el caos los unos y la insensatez los otros.

Cuesta cultivó, sin duda, el amor a la razón. No sólo porque estaba en él, en su índole personal, semejante apetito, sino también como compensación a la sinrazón que prevalecía en su alrededor. Gilberto

Owen, que tan bien lo conocía, escribió: "cazador incansable de evidencias, de certidumbres, no le satisfacía nada que fuera menos que eso, pues aunque como es natural no siempre llegase a la verdad, ya era bastante conseguir su verdad".[29] Pero, al propio tiempo, intuía la dificultad de proferir una verdad por pequeña que fuese. La atmósfera de su tiempo, no sólo mexicano, estaba envenenada por la mentira, como hoy, como siempre. Por eso, decía: "Yo creo que nunca como ahora estuvo más lejos de las almas la verdad. No porque se haya perdido el sentimiento de ella, pero sí porque este sentimiento es tan ligero como defraudado. También el diablo reviste la figura de la ciencia, y las ilusiones, para esclavizar a las almas desconfiadas, también sabe fingirse certidumbre".[30]

En quienes lo conocieron, Cuesta produjo esa impresión de una inteligencia sedienta de verdades, de un espíritu dogmático, obstinado en salirse con la suya. ¿Olvidaban que lo esencial en él era la actitud crítica y no la apropiación mezquina de verdades particulares? No se aferraba a sus verdades. Tal vez hubiera querido sacudírselas porque no eran disfrutables. Para desgracia suya, ellas se aferraban a él como tercas supuraciones. La actitud crítica sólo adquiere sentido como el arte de poner sobre el tapete la ligereza y el fraude; el arte de desenmascarar a la misma razón que ha aprendido a disfrazarse de mil maneras incluyendo a la ciencia. No se trata ya de disponer un orden sino de sospechar de él. Cuesta osciló entre esas dos nociones de crítica: el examen racional y el arte de la sospecha. En esta dualidad se refleja la tardanza de la modernidad mexicana y sus vacilaciones. Pues aunque Cuesta no deje de recordarnos que la verdadera crítica es científica y no poética, la suya, como la de Nietzsche, se ubica en un punto en el que no es, en rigor, ni una ni otra cosa, no obstante se acerque más a la poesía que a la ciencia. La crítica científica pretende instaurar un orden en el mundo: dominarlo; la poética es visionaria: suele corroer sus cimientos. Entre ambas formas de la crítica —ordenadora y destructiva— Cuesta parece, en principio, quedarse con ésta, según se desprende de sus empeños por descubrir los engaños de la razón, por detectar el lugar de las ilusiones; por hacer visible lo invisible y revelar el sin sentido del sentido. Es lo paradójico. Celebra eufóricamente las contradicciones con las que se envuelve, como un lujoso manto, su admirado Nietzsche, en quien

contradecirse, para él, no es debilidad ni descuido ni recurso dialéctico, sino una forma de medirse consigo mismo, de triunfar sobre sí, de rebasar todo límite.

Es este el principal legado que recoge de Nietzsche, a pesar del abundante caudal que nos refiere García Ponce: "En su admiración por Nietzsche podemos encontrar la explicación de gran parte de su pensamiento. Cuesta hace suyas las actitudes más exteriores y más profundas del filósofo. De él pueden hacerse proceder su rabioso individualismo, su abierta voluntad aristocrática, su adhesión a la moral del artista, al derecho natural de los espíritus superiores; todas estas características determinan el tono, el punto de vista particular de sus ensayos. Pero, más profundamente aún, Cuesta siente como suyo, vive como constantes que fijan su relación con el mundo, el absoluto rechazo del cristianismo, la negación de toda religiosidad organizada, a la que desprecia y ve como una atadura para el espíritu...".[31] Podemos poner en duda tales afirmaciones. El individualismo, la sensibilidad aristocrática no proceden necesariamente de Nietzsche. En relación con el cristianismo, tal vez para no ofender sentimientos familiares, fue discreto, pues salvo un pequeño artículo, "La crítica del reino de los cielos", no se ocupó del asunto. Pero lo que es evidente es la malicia genealógica que atisba las fuerzas que mueven al pensamiento, develadoras de la voluntad que ocultan. Ejercer la crítica es comprender; comprender, cavar en las profundidades. Un juego, un arte del ingenio. Nietzsche y la tradición barroca confluyen en el despliegue de un discurso que sueña con su libertad, que por momentos parece disparatar sensatamente. La crítica cuestiana siembra la ambigüedad: confunde. Irrumpe como una provocación.

Si los ateneístas predican, Cuesta desmoraliza; si aquéllos hacen ostensible su manía pastoral, éste se afana en decepcionar. Lo que piensa, a nadie aprovecha. Ser crítico es inducir al desencanto tras descubrir la superficialidad de los alimentos culturales —idiosincrasias, gustos, juicios, valoraciones—: "cada edad tiene el amor de su apariencia; sobre todo la nuestra".[32] La crítica es un escudo contra la seducción de la realidad imperante: contra sus apariencias. Contra las convenciones de su tiempo mexicano, propone una indagación maliciosa. A propósito del clasicismo, que él asocia con el ejercicio de la crítica nos dice: "Védlo emplearse (...) en descubrir la distan-

cia de lo que está cercano; el amor de nuestro enemigo; el odio de nuestro próximo; la dignidad de lo que está caído; la miseria de lo que está alto; la hipocresía del afecto; la premeditación de lo espontáneo; la perversidad del niño; la parcialidad de los ojos; la desintegración del individuo...".[33] El autor habla aquí del arte clásico, sí, pero se refiere a la crítica que lo mueve, a la investigación que, valiéndose de la paradoja, busca, detrás de lo aparente, una consistencia imperceptible al sentido común, porque más poderoso que él es el engaño. La argumentación crítica a la manera de Cuesta se desenvuelve como un juego, pero sus resultados no son gozosos: producen en los demás desconcierto.

La belicosidad y la impertinencia matizan un discurso que hace desatinar y deja en suspenso certidumbres aceptadas. Si la mayoría da por un hecho el mestizaje entre indios y españoles para explicar el devenir cultural de México, él sostiene el alegato de la influencia francesa.[34] El andamiaje de su argumentación es irreprochable; su acrobacia, perfecta. "La influencia de la cultura francesa ha sido en México de tal manera constante y profunda, que quien le sienta repugnancia está corriendo el riesgo de repudiar la parte más personal de su existencia. México ya es un país de cultura francesa en todos los órdenes de la cultura y lo es así desde su nacimiento como nación independiente, desde que manifestó una voluntad libre y consciente de ella misma".[35] Y no se trata de un accidente sino de algo tan determinante que si prescindimos de él nada queda de nosotros: ni literatura ni política ni sociedad ni ideas. Más aún, alega, las fuentes aborígenes y españolas han sido indiferentes e incluso hostiles al espíritu de la nación que no consiste en otra cosa que en su vocación libertaria, pues lo aborigen, representado por una economía tradicional y lo español, representado por la iglesia son, por igual, rémoras para la libertad. ¿Quién puede negar que los grandes movimientos sociales tienen inspiración en el radicalismo francés? Acaso yerra su interpretación de la gesta de 1910. Pero su agudeza asombra y desmantela la seguridad de los otros.

Más que afirmar una verdad nueva en el sentido de una proposición verdadera frente a una falsa, las verdades cuestianas consisten en el acto mismo de sacar a la luz lo que se oculta. La paradoja y la hipérbole, como recursos dialécticos, inducen a una comprensión

equívoca y exasperante. ¿Cómo habrán reaccionado los nacionalistas ante las consideraciones acerca de la voluntad de un destino nacional, cuando el desafiante Cuesta nos dice que dicha voluntad reside en una voluntad externa que encuentra su sentido en una voluntad interna; que en lo externo y superficial encontramos los elementos radicales de la nación? Todo un juego del que infería el desarraigo como clave de la mexicanidad: espléndida paradoja que vislumbra la originalidad nacional fraguándose, descastada y mimética, en la imagen del otro —del extranjero, del francés—. ¿Un disparate? Más bien la revelación de una modernidad periférica que hurta la cosecha de una cultura hegemónica, cuyos flujos corren del centro hacia las zonas marginadas, como fluye también, decolorándose, el esplendor de sus símbolos mayores: el bienestar y el dinero.

La lucidez de Cuesta no es la de la inteligencia que discurre brillantemente o la del que razona con diáfanos silogismos sino la del renegado que nos echa en cara la banalidad de nuestras certidumbres, la del inconforme que padece el desengaño y el asco ante frutos podridos, la del enfermo en quien se vuelven transparentes las opacidades, las de los otros, las suyas, su propia locura que “me ha venido de que no sólo nadie me quiso prestar atención, sino de que casi todo el mundo sin tener conciencia de ello, o teniéndola, me estuvo entregando en cada momento. Pero en fin de cuentas yo mismo era quien se entregaba”.[36] La lucidez no es sólo un modo de pensar sino de ser: una predestinación a vivir lejos de los otros, a ser sacrificado por los otros, a sacrificarse a cambio de nada o, si acaso, a cambio de una victoria sobre la tentación de redimir a los demás, o entregarse a cualquier embriagante. “Religión, patriotismo, orden moral, humanitarismo, reforma social, todos hemos abandonado, imagino, tales principios hace mucho tiempo. Pero aún asistimos patéticamente al arte. Absolutamente sin razón; pues éste tiene menos razón de existir que muchos de los objetos de culto de que nos hemos librado (...) Amigos, os suplico hagamos a un lado al último y al más dulce de los embriagantes y despertemos por fin completamente sobrios”.[37]

Tocar el fondo de la lucidez equivale a ese despertar al que convoca, a sabiendas de que nadie acudirá a su llamado. Pues ¿quién se atreve a despojarse de todo, a vivir en esa desnudez, acostumbrados como estamos a darle un sentido a nuestras vidas, a suministrarles

fundamentos, esperanzas, consuelos? ¿Logró él despertar con esa sobriedad aterradora en la cual consiste la lucidez que, llevada hasta sus últimas consecuencias, desemboca en el vacío, el silencio y la muerte? Cuesta, pese a su admiración a los silencios de Díaz Mirón, no puso fin a la palabra sino cuando las turbulencias interiores desbordaron sus días. Mientras pudo, se aferró a sus creencias: la libertad, el rigor estético, la fuerza redentora del arte y —por qué no— una ética fundada en nuevos valores. El crítico se hunde en el desengaño; el aristócrata orgulloso que también habita en él, busca dar un salto, librarse de la nada, para finalmente encontrarse en el lecho amoroso con ella.

La lucidez cuestiana no reside en ese querer examinarlo todo —textos, obras de arte, políticas públicas— sino en esa inteligencia marginal que atisba los malos humores del cuerpo social: la misantropía del nacionalismo, el compromiso funesto de los artistas que abrazan la revolución, los fanatismos morales de su tiempo.

La lucidez es un desgajamiento de su actitud, una disposición, un modo de colocarse en el mundo, de estar ahí, a la defensiva, resistiendo su tiempo y localidad. En este sentido, el discurso de Cuesta no se ocupa de otros discursos.[38] Por el contrario su discurso sólo es comprensible en el ámbito de un debate acerca de la cultura protagonizada por diferentes segmentos de la élite intelectual. Desde la perspectiva sociológica lo que le importa es la cosa por así decirlo. El discurso del otro es apenas una referencia que él necesita para aproximarse a ella, como cuando Durkheim alude a otras explicaciones del suicidio para acercarse a su verdad sociológica, o como cuando Lucien Febvre toma como punto de partida otras interpretaciones sobre Rabelais o Lutero para dibujar la suya. Se ocupa, pues, de cosas, de realidades opresoras que, claro está, pasan a ser discursos —sentido común, lugares comunes, ideologías— contra los que combate, aunque es cierto: él no se reconoce a sí mismo sino debatiendo con un enemigo ya real, ya imaginario, ya visto en su dimensión justa, ya magnificándolo para dar a su alegato relevancia y dignidad. O ¿no es el romanticismo un adversario por él mismo agigantado para que su desengaño no sea una mera banalidad? Mucho me dicen las palabras de Luis Cardoza y Aragón: "a veces imaginaba que Cuesta tejía la tela como araña que disponía de mosca previa cuando enamorado de su argumento dábale vueltas a éste, igual que en una pecera un pez

súbito agiganta su plata por la lupa de agua y cristal, se desliza ante nosotros y al alejarse vemos que no es más que un pececillo oxidado, instante pequeñísimo de níquel.[39]

Encarar al adversario, no equivale a ocuparse de su discurso, sino de lo que éste lleva consigo de insoportable realidad. El discurso del otro sólo le sirve para ahondar su desengaño: es el método intelectual de su lucidez, de su desacuerdo con el mundo; pero solamente para potenciar el espíritu, ya que está seguro que en el espacio de la demolición surgirá algo nuevo, una "incitación a la aventura", eso a lo que se refiere cuando habla de la obra de Gide, sin que sepamos bien a bien de qué se trata. ¿Acaso el Michelle de *El inmoralista después del descubrimiento de sí mismo*? Lo que está en juego no es el discurso, sino el poder, en este caso el de ejercer un influjo sobre la realidad.

Un alma desengañada se inclina más a la cólera que a la serenidad. Los ejercicios críticos de Cuesta, tan pronto descubren su contrincante, se ponen al rojo vivo, no pueden ocultar la pasión, aunque nos diga que "una crítica viciosa (es) aquélla en la que la pasión se desahoga, en que la pasión encuentra su catarsis, para no volver a exigir su alimento (...). Falsa es la crítica apasionada en efecto, pero si se entiende así la que no soporta la ausencia que la constituye; que encuentra su naturaleza en descargarse del sentimiento que la obsede, de la avidez que la contiene y que justifica, por su descanso, el desprecio que tiene para su pasión el miserable mérito de la sabiduría...".[40] ¿Querrá decirnos en este deliciosamente enredado texto que hay que tener conciencia de esa pasión al propio tiempo que es necesario impedir sus descargas, salir triunfante de su amenaza, de modo que alcance su serenidad en "la libertad de su estremecimiento"?

La energía que ponía en movimiento la crítica, emergía del fondo de una pasión similar a la fobia, pero no por eso la invalida. Simplemente le imprime otro acento: el de una clarividencia biliosa. Sólo se ostentó serena cuando pisó los terrenos de sus predilecciones, cuando se topó con la excepción a la regla que lo desencantaba; en fin, cuando ese desengañado que fue, al no poder vivir en ese pozo oscuro, inventó sus propios ídolos. Quien no se atreve a desengañarse del todo, se permite una que otra complicidad. Cuesta mostró la relevancia literaria de Vasconcelos, vislumbró la importancia poética

de *Muerte sin fin*, adivinó la trayectoria ascendente de Octavio Paz, descubrió los abismos de Orozco.

El intelectual y la política

Acerca de la política, no compartió con sus compañeros de generación el silencio. Se mantuvo alejado de ella, pero no renunció a su observación y crítica. En la "Carta al General Calles", fechada el 4 de septiembre de 1933, en la que le solicita la lectura de su folleto *El Plan contra Calles*, expone su temor de no haberle prevenido acerca de ese alejamiento que para él significa rehusarse a un discurso al servicio del interés personal o partidista. En tal advertencia, resume su posición; la de un tipo de intelectual moderno, ajeno a los grupos que se disputan el poder político y cuyo discurso crítico, por lo general, se prohibe a sí mismo el consejo o la propuesta moralizante y más aún, que ni siquiera resulta aprovechable: un discurso habitante en la inútil coherencia metapolítica.

Cuesta encarna el sueño de una élite intelectual que, atraída por el destino de la *polis*, considera su deber expresarse sin menoscabo de su libertad o, mejor, como guardián de ésta, ya que la política amenaza siempre cerrarle la puerta. Sin duda fue consciente de la dificultad de opinar en esta materia, pues la política suscita la fascinación y el desprecio: "El político, al igual que el artista, atrae o repele; desata el juicio moral: ora el enaltecimiento ora el vituperio".[41] Hablar de los asuntos públicos y de sus personajes, es una gran prueba para el crítico obligado a adueñarse de su propio desinterés, resistirse a toda clase de adulaciones y codicias: permanecer lejos del poder y del poderoso.

Cuesta leyó *La trahison des clercs* y publicó un resumen en la revista *Examen* bajo el título de "Las pasiones políticas".[42] En su libro, ya célebre, dado a conocer en 1927, Julien Benda no sólo advirtió a los hombres de su tiempo acerca del progreso amenazador de las pasiones políticas, beneficiarias de una homogeneidad, coherencia y profundidad que aquellas no se merecen, sino sobre todo, acerca de la traición de los intelectuales, modernos clérigos que, puestos al servicio de aquellas pasiones, han dado la espalda a su auténtico deber:

la defensa de la Justicia, la Verdad y la Razón. Con el nombre de clérigo, Benda designaba a todos aquellos hombres cuya actividad carece de fines prácticos, pues entregados como están al ejercicio gozoso del arte o de la ciencia o de la especulación metafísica, no buscan sino apropiarse de un bien intemporal.

Pues bien, esos intelectuales han sido arrastrados por el torbellino de la vida, de las circunstancias particulares y han renunciado a la actividad desinteresada y a los valores eternos. Y al dejarse enamorar de la política, ese arte maligno disfrazado de bien clerical, han lanzado a los hombres a luchas fratricidas. A partir de Benda, nuestro crítico define su paradigma del intelectual como observador receloso, a quien le mueve no tanto la voluntad de dictar la última palabra en nombre de esos inaplicables valores abstractos, tan apreciados por el francés, cuanto la lealtad a su propia inteligencia. Tanto por lo que observa en México, cuanto por lo que entrevé en la lejanía de Europa, se pone a la defensiva como si temiera que el caudal de pasiones políticas, tal como sucedió con inteligencias admiradas por él, lo arrastrase en su corriente poderosa.

Su constante invocación a la libertad no tuvo siempre una connotación política precisa. Más que la libertad civil parecen haber interesado a Cuesta, bien la libertad interior del artista como manumisión respecto de la naturaleza, del sentimiento, del compromiso político, bien la libertad patricia ante cualquier credo ideológico. La conversión de Gide al comunismo lo dejó estupefacto; con ello traicionaba una obra que como "ninguna otra se ha aplicado como ella de un modo magistral y casi apostólico, a hacer que se distinga en la moral del artista la forma admirable de un rigor superior".[43] A Cuesta, imperturbable en su posición intelectual, no venció la tentación de unirse a una gran "causa" social, tal y como les ocurrió a muchos escritores europeos que, torturados por la estrechez de la moral individualista, decidieron compartir el sueño colectivo del socialismo. Gide, entre ellos, se adhirió a la causa comunista a principios de los años treinta. Pese a la conmoción que provocó, no encuentro sorprendente su actitud: aunque individualista, años atrás había mostrado una clara emoción social en su crítica al colonialismo francés.

Curiosamente, Gide asume la defensa de la URSS en nombre de una libertad —disponibilidad diría él— que urgida de pleno ejercicio,

se compromete. Para Gide, no se trata de mantenerse libre de algo, de una prisión cualquiera, sino de ser libre para elegir, para, gratuitamente, sin causa alguna, por mero placer, decidirse a adoptar esa moral superior donde desembocan los valores eternos de la cultura. Cuesta reprueba la actitud gidiana con una exclamación lapidaria: "qué malignamente es afectada toda la persona con el interés de comprometerla (la verdad de la obra) en una pasajera alucinación y de ponerle como condición, para salvarse, la de que se haga cómplice del engaño".[44] En esto consiste la verdadera traición de Gide, ya que condena, de este modo, a la parte de su obra que es incapaz de colaborar, aprobándola, en la acción comunista. ¿Qué pensó, años después, cuando Gide publicó *Regreso de la* URSS y más tarde, sus *Retoques*? Cuando Gide viaja a la URSS en 1936, ¿prevé encontrarse con sus esperanzas cumplidas o adivinaba ya su propio desengaño? La URSS le produce la instantánea satisfacción de ver hermosos niños, poseedores de una felicidad radiante, y después la tristeza de no encontrar lo que esperaba: la erradicación de la pobreza, la dignidad recobrada: el hombre nuevo. Tropieza, en cambio, con un mundo cerrado, enfermo de todas las carencias imaginables, pero sobre todo con las frentes doblegadas bajo el peso de la dictadura, no del proletariado sino la de un hombre. Gide puede concluir: "no es esto lo que queríamos. Un poco más, y hasta diremos: es exactamente esto lo que no queríamos".[45]

Gide regresa y publica su verdad, dictada por su libertad comprometida, más allá de la URSS, con la humanidad, su destino y su cultura. Vuelve a Francia y a sí mismo con el corazón marchito por la esperanza traicionada, pero con la expectativa de que la URSS acabará superando los graves errores. Pero ya para entonces, para Cuesta, el mal gidiano es irremediable y prefiere callar: el escritor francés dispara sus dardos, pues no deja de ser ese cristiano comprometido, anhelante de la salvación ofrecida por ese nuevo mesianismo laico.

Desde su sede abstracta, nuestro polemista se rehusó a comprender el desorden moral europeo que condujo a las minorías intelectuales hacia las posiciones convencionalmente más descabelladas: no tanto la indiferencia o la exaltación del arte como vía de salvación, como el sumarse —por qué no— a causas colectivas en las cuales el individuo descubría un nuevo sentido de vida, trascendente y mesiánico. Esta opción vital, aunque escandalosa en la medida que el

individuo se dejaba arrastrar por la marea de las facciones, encerraba también, por lo que prometía —la dicha de las grandes masas—, un principio de grandeza. La militancia izquierdista significaba un renunciamiento y, al propio tiempo, una afirmación en el peligro: un camino de heroísmo.

Unos intelectuales como André Gide, se entregaban a la ilusión mesiánica; otros, como George Lukacs, le construían su racional morada. Sólo una profunda crisis de la sociedad europea explica tales excentricidades, por así decirlo. Entre 1919 y 1932, Valéry no cesó de hablar acerca de ella. Con la gravedad antipática que le era propia, repitió aquí y allá, en cartas y conferencias su célebre frase "Nosotras las civilizaciones, sabemos ahora que somos mortales". La crisis como desorden y extravío lo invade todo. A Lukacs le turba la oposición entre los ideales de la cultura y el mundo real, la patética decadencia de los ideales éticos, para la cual el marxismo no sólo ofrece una explicación basada en el desorden del mundo material, sino la senda para la actualización de los valores de la Kultur. Por eso, no vacila en proclamar la renuncia a la ética personal y el sacrificio del moralismo absoluto. Pues la práctica revolucionaria, como proyecto mesiánico, supone una moral que, fundiendo en superior abrazo ser y deber ser, avasalla toda ética individualista.

Más allá de su argumentación ética, el utopismo mesiánico de Lukacs defiende la posesión de la verdad. Pues el conocimiento verdadero se conquista tan pronto como el proletariado adopta el punto de vista de su clase, que le descubre su humillada condición y, al propio tiempo, la de la humanidad entera: es sujeto y objeto, conciencia de sí y de la totalidad. Ciencia y conciencia de clase. Lukacs se afana en aplicar el método, única ortodoxia marxista, que le conduzca allende los fenómenos superficiales, que le permita, en fin, exhumar las fuerzas históricas más profundas. El marxismo, en efecto, al sumergirse en el espacio social oculto por las formas fetichizadas de la objetividad, subvierte en la teoría, pero sobre todo en la práctica, el edificio social, ya que "para el método dialéctico el problema central es la transformación de la sociedad".[46] Nadie como él puso tanto énfasis mesiánico en su andamiaje conceptual. Y, sin embargo, treinta y cuatro años más tarde de haber publicado *Historia y Conciencia de Clase* (1923), reconoció, en su prólogo a la edición de 1967, que su concepción de la

práctica revolucionaria había sido "místicamente desaforada", en estricta concordancia con el "utopismo mesiánico" del izquierdismo comunista de la época.

Pero si la aventura de Gide se resuelve en una mezcla de tristeza y esperanza, la de Lukacs nos ofrece el espectáculo de su desenlace trágico, el de la crítica que se degrada en la apología del orden: la razón vuelta sinrazón, la mirada totalizadora de pronto reclusa en el ámbito totalitario. El otro Lukacs, el de *El asalto a la Razón* se extravía en una deplorable dialéctica abatida por su propia ceguera y puesta al servicio de la razón de Estado.

En cambio, para Cuesta, el único compromiso moral del intelectual y del artista es su propia libertad, que es incompatible con otro compromiso, cualquiera que sea. La adhesión de los surrealistas, con Bretón a la cabeza, al movimiento comunista, planteaba conflictos insolubles. Cuesta sentenció el inevitable divorcio entre libertad y compromiso: "será el premio que tendrá Bretón por haber tomado los propósitos revolucionarios al pie de la letra y por haber querido ponerse, sin mengua de sí mismo, al 'servicio de la revolución'".[47]

Frente al poder, nuestro polemista nada codicia que no sea advertir los peligros del engaño, dudando de fáciles certezas, de silencios también, como un centinela insomne. Cuando escribió sobre la caída de Plutarco Elías Calles dejó en claro su posición: "Yo no saco ningún partido de la caída del General Calles; tampoco me trae ninguna clase de perjuicio. Estoy también desprovisto de esa pasión moral que anda buscando castigo de la maldad, el premio de la honradez, la mano de la providencia y el holocausto a una concepción del bien".[48]

Así pues, lo que Cuesta llamó sus "folletos deportivos sobre política" respiran el indispensable desinterés que él consideraba como condición de un buen ejercicio intelectual. Eran lúdicos, pero no menos serios. Pues en ellos, con la desconfianza que le inspiraban los corazones aventureros, las exaltaciones místicas, los arrebatos metafísicos, se ponía a buen recaudo para ejercer la única función digna del intelectual de su tiempo: desenmascarar las pasiones políticas que hacían estragos en las cabezas más brillantes de su tiempo. A Gide y a Lukacs los devoró la pasión de clase, a Martín Heidegger la pasión nacional que pasa del ejercicio de un orgullo a la apropiación de una

identidad, como afirmación de una forma de alma contra otras formas de alma.

El autor de *Ser y tiempo*, el gran maestro de Alemania, uno de los grandes pensadores de este siglo, portaba orgullosamente en el pecho su cruz gamada. Más allá de las justificaciones propiamente políticas de su adhesión al nacionalsocialismo, en Heidegger tiene lugar ese perfeccionamiento de la pasión política que toca el firmamento ontológico. Pues lo que acicatea el compromiso de Heidegger con la causa de Hitler no es sólo un sentido de responsabilidad social con un país herido por la crisis económica, la guerra civil, la amenaza comunista, la humillación nacional provocada por las indemnizaciones de guerra impuestas a Alemania por la Sociedad de las Naciones, sino algo más profundo: un cambio en la historia del Ser.[49]

El nacionalsocialismo significaba para el filósofo una verdadera revolución: el advenimiento de lo Nuevo. Heidegger, como muchos alemanes, estaba cansado de la democracia vivida bajo la República de Weimar, de la mediocridad que asoma en las rencillas entre los partidos, la corrupción, el ejercicio irresponsable de la libertad de expresión; en fin, de "las habladurías de la caverna" que aluden a Platón y a la confusión ahí prevaleciente. La presencia triunfal de Hitler venía a ser, en cambio, la posibilidad de una comunión del pueblo con su caudillo sin la mediación de los partidos; una forma de la política no política: la redención misma de la democracia, otrora sofocada por las intrigas y las discordias. Hechizado por la causa pangermana, Heidegger se arroja en brazos de ese sueño filosófico en el que el Ser ahí coincide con el pueblo entregado a los poderes de la existencia, la historia y la lengua.

El apóstata del catolicismo sabía las implicaciones de la aventura, del salto a lo primitivo. Era el regreso de Hölderlin: la vuelta a los orígenes, aunque ahora el alumbramiento no contaba ya con los dioses, pues, a lo Nietzsche, éstos habían muerto. Lo que quedaba, en cambio, era un resto de divinidad enquistado en el alma colectiva. Si de la cábala desprendemos que el pueblo judío, y sólo él, posee un alma, lo que Heidegger pretende es —pensando llegada la hora de una transformación espiritual— que el pueblo ario active esa alma que a nadie más pertenece. Por eso, el odio entre ambos pueblos que se miran uno al otro como en un espejo deformante.

La pasión heideggeriana es un ejemplo de cómo una élite, fatigada de ese pan cotidiano y mezquino ofrecido por la democracia, busca otros caminos para la política y, creyendo servir a la razón, la destruye; un ejemplo de cómo las discordias exasperan y frenan las fuerzas históricas y se resuelven mal. Heidegger consideraba, en efecto, que la historia no se desenvuelve en la superficie, en ese trasegar político que emponzoña a la democracia, sino en una profundidad ignorada por esas apariencias bondadosas de la competencia electoral, la alternancia, el debate que no ve más allá del presente día. Tal vez tenía razón, pero en intelectuales como él, el compromiso no sólo fue vano en lo personal, sino socialmente estéril. ¿A quién le importó el sacrificio de su inteligencia? En cambio, Ernst Jünger, inspirado en su paradigma del anarca, se escabulló hábilmente: rechazó los halagos de los jerarcas nazis y escribió *Los acantilados de mármol* para dejar constancia de su inexpugnable libertad.

La lucidez de Cuesta consiste en resguardar esa libertad que le permite mostrar a la intemperie el destilado "racional" de la voluntad de dominio; su ambigüedad, en cambio, radica en que no se detiene allí sino que pasa por la defensa de ciertos principios. Pues aunque da la impresión de vindicar solamente la atopía como ha querido ver Alejandro Katz en ese intento conmovedor de construir un Cuesta a la medida de su modelo y sus necesidades, lo cierto es que huye de esa caverna donde reinan el fanatismo y la confusión, pero no para emprender un vuelo hacia la nada, hacia una fascinante negatividad, sino para permitir que la libertad, dueña de la Razón o del Espíritu como diría Scheler, esclarezca la marcha de la historia.

Cuesta fue, en relación con la política, un moralista en el sentido en que los franceses emplean este término, es decir, un pensador asistemático que reflexiona sobre el hombre y la sociedad: un crítico de la cultura. Predominó en su discurso la máscara del desengaño, ese no enjundioso que lo distingue de esa multitud de críticos que, en México, vinieron después a desempeñar el triste papel de moralistas en el otro sentido: intelectuales edificantes, consejeros del poder, aspirantes a reformadores sociales. Pero mal haríamos en ocultar esa otra cara suya: el decir sí a aquello en lo cual creía: la libertad, el clasicismo, la revolución mexicana en su sentido liberal, la educación laica. Su discurso es, pues, un entramado complejo. Está hecho de

opiniones, pero éstas son, por lo general, lugares comunes. Las suyas, en cambio, configuran una estrategia para demolerlos. Si pudiésemos hablar de un estatuto epistemológico de su discurso, el suyo se inscribiría en el de intuiciones certeras, conjeturas, proposiciones que alcanzan el rango de verdades en la medida en que desengañan y perturban. El rechazo tiene, en él, más peso que las adhesiones. Pero tampoco pertenece al Gran Rechazo, pues esto lo situaría en lo que repudia: la inconformidad romántica. Se trata de un pensar trágico para transitar los caminos que van de la atopía a la utopía, siempre a contracorriente, como un salmón maravilloso.

Utopía libertaria, refugio de unos cuantos. Cuesta no funge como maestro o guía de las masas. No las frecuentaba ni creía en ellas. Nada más lejos de él que la misión piadosa de educar a los estratos populares. Se proponía, sin duda, influir en el ambiente cultural de su tiempo; pero convencido, como veremos, de que las minorías son el sujeto de la historia, a éstas intentaba alertar y convencer. Tal vez de haber vivido en otra época, su coraje intelectual no hubiese llevado tan marcada impronta elitista, pero el populismo de su entorno era asfixiante. En contraposición con la fe, narcótico de las masas, él, celoso guardián de la razón, pensaba que ésta sólo podía guarecerse en sectores minoritarios. ¿Un gran solitario?

Si a Cuesta se le hubiese señalado entonces como "un intelectual orgánico", se habría reído. Era tal la estima que él tenía a la *intelligentzia* libre que no hubiera reconocido vínculo alguno con una clase social. Pero, ¿lo había? Desde la perspectiva de Mannheim, "las fuerzas y actitudes teóricas no son de ninguna manera de una naturaleza individual, surgen más bien de los propósitos colectivos de un grupo, que son los que están detrás del individuo. Grupo en cuya concepción no hace sino participar".[50] Al proponernos una sociología del conocimiento, Mannheim no sólo investigaba las correlaciones entre los procesos social y cognoscitivo, sino también indagaba los efectos epistemológicos de las mismas. Bien sabemos lo que le incomodaba: el relativismo de todo enunciado. Sabido es también cómo quiso superarlo: mediante un relacionismo, es decir, una síntesis de perspectivas cuya posibilidad reside en la existencia de un grupo social privilegiado: los intelectuales. Cuesta habría coincidido con él en que a pesar de estar determinado por su medio, el intelectual goza de un margen

de libertad para expresarse a sí mismo y al grupo que representa. De hecho nuestro autor representó, más allá del grupo de escritores con los que se identificaba, una vertiente de disidencia que, a despecho de su aire aristocrático, cultivó, paradójicamente, el germen de una pluralidad cultural.

La conversación y la escritura

Octavio Paz, a menudo poseído por oscuros demonios como la ingratitud y la envidia, correspondió a la simpatía crítica de Jorge Cuesta,[51] excluyéndolo de la antología *Poesía en movimiento*. No conforme con eso, insertó en el prólogo una justificación en el tono exacto de su egolatría: "no faltará quien nos reproche la ausencia de Jorge Cuesta. La influencia de su pensamiento fue muy profunda en los poetas de su generación y aún en la mía, pero su poesía no está en sus poemas sino en la obra de aquéllos que tuvimos la suerte de escucharlo".[52] Haciendo a un lado el mal gusto del comentario hay algo de cierto: Cuesta es más una voz —o un abanico de voces— que una escritura. Creía en la palabra hablada, en la comunicación oral que le obsequiaba un interlocutor expreso. Le gustaba la querella verbal en la que era contendiente hábil: un espadachín. "Hablaba en un sólo tono, con palabras secas, amargas, desnudas. Era dogmático, impulsivo en el relámpago de sus conclusiones y no se dejaba vencer ni de él mismo", escribió Elías Nandino.[53] Habla persuasiva, seductora, la suya influyó sin duda en sus amigos gracias a su poderío, a una persistencia tal vez más grande que su voluntad o confianza de expresarse en la escritura.

Dejó su impronta en sus amigos y en quienes no lo reconocieron como amigo a pesar del trato frecuente y cordial, como Octavio Paz, ejemplo de cómo escabullirse y cómo evitar el esfuerzo de hincarle el diente al difícil veracruzano: "nos interesaban las mismas ideas y los mismos temas pero desde orillas opuestas. Nuestras coincidencias se situaban en capas más profundas: si nuestras opiniones eran distintas no lo eran nuestros gustos estéticos y nuestras preferencias y animadversiones intelectuales".[54] Nunca sabremos cuáles fueron las ideas, los temas, las orillas opuestas, las capas profundas. Lo que es un hecho es que Paz, que se sintió "deudor y heredero de los Contemporáneos

(...) en su valerosa e intransigente defensa de la libertad del arte y la cultura",[55] mantuvo viva y difundió la actitud crítica de Cuesta, aunque en su aspecto más vulnerable: el de un discurso que, por producirse en la lejanía respecto al poder político, cree imantar la verdad como si éste fuese la única mediación que la obstruyera; como si no supiéramos, advertidos por Michel Foucault, que el poder no es sólo el del príncipe y que las mediaciones que devastan la independencia intelectual están fuera del Estado, de suerte que bien podemos enfrentarnos a éste y ser víctimas, a la par, de un compromiso mediático.

En efecto, escribió poco. ¿Una consecuencia de su actitud crítica? Así lo veía él. Pues "esta actitud (crítica) no provoca una producción exuberante; no vale, es injusto medirla, por el volumen de su fruto; vale por la actitud misma".[56] Pero no le creamos tanto. También influyeron otras circunstancias: su extremo cuidado, sus desarreglos emocionales y la falta de estímulos que padecía el escritor, amén de ese convencimiento de que el silencio posee un valor en la escritura; idea ésta que probablemente Valéry le metió en la cabeza y sobre la cual escribió un panegírico a propósito de la estética de Salvador Díaz Mirón. Como poeta, escribió una veintena de sonetos, un poema de largo aliento Canto a un dios mineral, unos cuantos poemas sueltos, además de una pantomima y un cuento; como crítico, publicó por su cuenta dos folletos políticos —*El Plan de Calles* y *La Reforma al artículo 3o.*— y poco más de un centenar de ensayos breves, entre los que predominan los literarios sobre los que tocan la materia política. Antes que Luis Mario Sneider y Miguel Capistrán reunieran sus poemas y ensayos, su obra permaneció dispersa entre las hojas amarillentas de periódicos y revistas que hoy se deshacen en las manos de investigadores y curiosos.

La dispersión de su obra en ese bosque hemerográfico, ha sugerido las interpretaciones más opuestas: ya el desdén a un anecdotario cuyo destino es el mismo del periódico o de la revista nacidos y muertos con el día, ya la consideración de su valor como una escritura novedosa, fragmentaria y subversiva.[57] La una constriñe su valía a las resonancias efímeras del periodismo; la otra exalta su significación hasta convertirla en estrategia de pensamiento que, negándose a constituir una obra, tendría que mantenerse oculta y misteriosa, para conservar la fuerza de su belicosidad, detrás de la cual, a un tiempo,

desaparece también el autor, esta vez indiferente a proyectarse en un objeto, reacio a que su sangre coagule y pierda su radiante movilidad subversiva. Tal vez ni una ni otra acierten, pues si en aquella predomina la circunstancialidad, en ésta desaparece con igual dramatismo, de suerte que en ambas no hay autor ni obra, ya por insignificante, ya porque su grandeza da lugar a un vacío del que surge un arma destructora, cuyo dueño se volatiliza enigmáticamente.

Si como poeta Cuesta no reunió sus sonetos fue tal vez por insatisfacción o inconstancia. Orfebre exigentísimo, los corregía una y otra vez, los abandonaba y volvía a ellos, como él mismo le confiesa a Bernardo J. Gastelum en una carta.[58] Pero es evidente que tenía la intención de publicarlos. En efecto, confiando en que la revista *Examen* se vendía tan bien que había aumentado su tiraje de 1,000 a 2,000 ejemplares, abrigaba la intención de fundar una empresa editorial para la publicación de libros, entre los cuales anunció sus *Sonetos morales*. No parece, pues, correcto, inferir de las diversas circunstancias que impidieron la aparición del libro una voluntad de ausencia, una estrategia de disolución del yo que, como metodología hermenéutica, puede poner en relevancia la pasmosa originalidad de un escritor, aunque resulte improbable en la superficie histórica.

Por otra parte, como crítico se acoge —qué otra cosa podía hacer— a la sombra efímera del periodismo: una paradoja ya no de su discurso, sino de su vida. Cuesta aborrecía los periódicos: eran el alimento de la plebe, el único digerible para ella: “El vulgo solamente comprende lo que le está inmediato y que le es favorable. Su arte, su ciencia, su historia, su política, se deben a su visión y a su satisfacción de ‘aquí y ahora’. Su enciclopedia es el periódico, resumen de la vulgaridad, cuya función no es otra que poner al alcance de todos, de la mediocre conciencia de cualquiera, cuanto se piensa y cuanto ocurre, que pueda impresionar esta conciencia”.[59] A pesar de todo, su voluntad de pensar con los rigores que su inclinación intelectual le pide y el fulgor de sus líneas ennoblecen el campo que pisa. Por encima de la contingencia, sus ensayos, notas, bosquejos, se elevan como si quisieran enseñarnos que es posible dejar constancia, en la fugaz vida del jardín hemerográfico, de una desusada dignidad, de un celo formal por lo común ausente en aquél. Acaso, paradójicamente, Cuesta no hace una obra; pero sí, a su pesar, la obra lo hace a él, lo inven-

ta como símbolo de una inteligencia marginal que funge como cizaña en un orden para levantar otro nuevo.

Nos encontramos, pues, con un autor y una obra singulares. Un autor que conocía el riesgo de las contradicciones inherentes al pensamiento y a la vida, en fin, a la cultura; que, lejos de temer las contradicciones, se dejaba poseer por ellas, aunque tal cosa significara un renunciamiento brutal: "pensar es olvidarse de sí mismo", decía.[60] Y sin embargo, ese olvido no implica la autoabolición de la subjetividad, sino el desapego respecto a verdades inapelables. No hay un ausentismo, sino lo que llamó Cuesta un absentismo. Pero éste no se refiere al ánimo de ausentarse, tras dejar las huellas de su beligerancia; más bien alude, según lo expresa él mismo, a un prejuicio de esa mayoría mexicana que "desde los ministerios de Estado hasta las capas más bajas de 'nuestra cultura', se empeña en que la filosofía, la ciencia, la literatura, las artes, y hasta las buenas costumbres son 'absentistas', ya que no pueden vivir sin una relación universal, extraña a 'nuestra idiosincrasia' y 'nuestros problemas del momento'".[61]

No estamos ante una obra convencional, es decir, que obedezca a la intención de construir un objeto sistemático y metafísico, pues ya dijimos: esa inflexión lo distingue de los ateneístas. Pero tampoco la obra cuestiana es el lugar de un vacío. Pues algo muy distinto es, por una parte, el vacío y, por otra, el movimiento de una fuerza espiritual que produce la impresión de ese vacío, vale decir, de un orden desmantelado, de un andamiaje derruido. Cuesta no se proyecta en un objeto —el libro como espacio de una supuesta coherencia—; más bien es el eco de una era experimental: una respuesta a sus desgarramientos y, como diría Benichou, "una tentativa de aplicar, dignificándola, la confusión de la vida".[62]

No escribe un libro. El de poesía no pasó de ser un proyecto; el de crítica, ¿a qué editor interesaba difundir a un escritor arrebatado, incómodo, que por su mismo modo de vivir apenas se concedía tiempo para lanzar relámpagos? La dificultad para publicar era una condición que aquejaba a todo escritor, en una sociedad donde predominaba el analfabetismo. José Gorostiza describe muy bien la situación del escritor de su tiempo: "puesto que escribir no sólo resulta incosteable, sino que es mal visto o visto con conmiseración, cuando no incapacita para la lucha por la vida, nada más natural que el escritor haga

de su oficio un pasatiempo refinado y secreto, que no se cuida mucho de que entiendan o no entiendan los demás".[63]

La queja de Gorostiza nos remite a una sociedad desgarrada por la separación entre sus minorías educadas y sus mayorías excluidas, en virtud de un mecanismo de reproducción desigual de los bienes culturales. Más aún, nos retrata una minoría que, a un tiempo, da la espalda a la cultura hegemónica y organizada y al folclor, es decir, a esa concepción y prácticas culturales que, fragmentadas y carentes de articulación, son características de las masas: valores y tradiciones que forman lo que llamamos cultura popular.

Amén de estas condiciones sociales, habría que añadir la precariedad de la industria editorial durante décadas enteras que sucedieron al periodo revolucionario, lo que dio como resultado que fuesen el periódico o la edición de autor las opciones más comunes de un escritor para publicar su obra.

Separados de las mayorías, indiferentes a ellas, escritores como Gorostiza, Villaurrutia y Cuesta llevaban una doble vida: trabajaban como burócratas para sobrevivir y escribían para vivir: eran como plantas extrañas en un México que recelaba de su altivez y su refinamiento. Tal era la visión de Villaurrutia: "los poetas mexicanos no son hombres representativos, son héroes, son la excepción y la regla, están en contradicción con la raza de la que han surgido. Los poetas mexicanos nuevos no pueden ser —ni siquiera son— populares en México. Su obra no es el espejo de México. La suya es, más bien, una literatura de ejemplo".[64] Se trataba de una sociedad en la que si la propuesta literaria de Gorostiza o Villaurrutia no tenían fácil salida, menos aún la propuesta crítica de Cuesta, opuesta a una vertiente intelectual empeñada en la formación, o mejor, en la imposición de una cultura nacional popular. Es lógico pensar: ese racimo de verdades crueles e irrespirables que ofrecía no encontrará espacios para su difusión. Lo sabía. Guareciéndose en su alta morada aristocrática, reaccionaba con soberbia y desdén: "sólo el artista reconoce al artista; sólo el mejor reconoce al mejor. Es por eso que el arte, el verdadero, es, según la expresión de Nietzsche, un arte para artistas. El público no lo disfrutará nunca".[65]

Cuesta publicó la mayoría de sus ensayos literarios en revistas de calidad desigual: en algunas específicamente de difusión artística y

literaria como *Ulises*, *Contemporáneos*, *Escala* y *Examen* que él mismo dirigió; en otras de contenido heterogéneo que incluían notas sobre moda, reseñas sociales, crónicas deportivas y taurinas como *Revista de Revistas*, *Imagen*, *Letras de México* y *Hoy*, cuyas tonalidades ideológicas abarcan desde el anticomunismo hasta un franquismo descarado; e incluso en boletines como el patrocinado por la cerveza Carta Blanca, para el cual redactó breves notas sobre pintura. De hecho, algunas de sus magníficas reflexiones se perdían en un bosque de trivialidades: anuncios de zapatos, cosméticos o cocinas soñadas por señoras de clase media.

No había mucho de dónde escoger. El periodismo cultural estaba expuesto a la desaparición inminente. Las aventuras literarias no llegaban lejos. Un caso excepcional: *Contemporáneos* alcanzó los 43 números; pero *Ulises* sólo llegó a 6 y *Examen* a 3. En sus etapas productivas, Cuesta dejaba caer su semilla donde era bien recibida y a sabiendas de que el mercado de lectores era patéticamente restringido para una línea de discurso como la suya. Los ensayos políticos, en cambio, aparecieron en periódicos de mayor circulación: *El Universal*, *Excélsior* e incluso *El Nacional*. No obstante, el destino de sus ensayos era incierto. Complejos, a veces oscuros, irritantes las más de las veces —los literarios para los nacionalistas; los políticos para la burocracia y los militantes de algún ismo— ¿a quién le interesaban? Probablemente ni a los editores. En una carta dirigida a Xavier Villaurrutia, harto de la indiferencia, escribe: "He dejado de escribir en *El Universal*, porque mis relaciones con Lanz Duret se han hecho cada vez menos favorables para que mejore la tercera página del periódico; es decir, para que yo siga escribiendo en ella. Este señor es incapaz de concebir que lo que se escribe y publica en un periódico debe pagarse porque tiene un valor. Para él, debe pagarse porque el autor es primo de un ministro o líder del frente único obrero o socio del banco que le otorga crédito. El tiempo lo ha convencido de que estaba tirando su dinero conmigo, de que no había ninguna razón para que me pagara".[66]

Salvo aquellas notas y ensayos publicados en las altas tribunas que producen sus amigos o él mismo, el resto de las huellas que deja en la cultura nacional se antoja como el desfiguro de un combatiente que libra batallas sin sentido, conviviendo con necios y mediocres. ¿Por qué entonces desgarrarse las vestiduras ante la compilación de su

obra pensando que ésta domestica aquel esfuerzo de originalidad?[67] Si nos atenemos al significado de las palabras, ¿acaso esos espacios periodísticos dominados por las urgencias del día no lo despojaban de su aspereza y carácter, es decir, no lo domesticaban ya? Por otra parte, la "proximidad tipográfica" como llamaría Cuesta a la reunión de textos diversos en un volumen, ¿domestica dichos textos? Más de alguna vez, celebró tales esfuerzos, gracias a los cuales eso que estaba disperso aquí y allá "adquiría su más vivo relieve la personalidad que les es común".[68]

No sólo por la naturaleza de los medios de que se valía para publicar, sino por su prosa misma, atrevida en el fondo y caprichosa en su forma, Cuesta se nos aparece como un escritor extravagante. Aunque criticó la confusión de Caso en nombre de un imperativo de claridad —vocación de la filosofía— se divierte destruyendo la sintaxis como lo hacía Mallarmé, cuyas arbitrariedades nos revela.[69] ¿Escribe calculadamente mal, como burlándose del lector? Su estilo semeja una carcajada exasperante. Villaurrutia nos relata que un día, Cuesta pregunta, después de la lectura de un ensayo: "¿Verdad que esto si está claro?", a lo que alguien responde: "eso está claramente oscuro".[70] Su prosa llega a impacientar por lo que dice y cómo lo dice. Bernardo Ortiz de Montellano le devuelve un manuscrito sobre *La Rebelión de las Masas* que redactó para la revista *Contemporáneos*. Ciertamente una maraña. Pero el autor no cede: "es mi naturaleza la que está de por medio y mi conformidad con mis defectos. No diré que tiene una lógica o una razón intrínseca, como cierta filosofía me lo permite. Pero creo que la justifica el hecho de que yo sea su única víctima, quiero decir, su única medida".[71] ¿Qué otra medida puede ser sino una libertad a la que le es fiel?

La obra ensayística de Cuesta se despliega a lo largo de 15 años que corren entre 1925 y 1940. El ritmo de su trabajo es irregular: pone de manifiesto su drama interior y sus tensiones con la atmósfera cultural y política de la ciudad de México. Su primer ensayo aparece en *La Antorcha* en agosto de 1925; en él, analiza una obra teatral de Bernard Shaw, su célebre Santa Juana en la que lee la tragedia de una "mujer genial", Juana de Arco, cuya carga de heroísmo inútil y martirio lo deslumbra. Este ensayo revela su indiferencia ante lo anecdótico y sus "verdades particulares", y se queda con la "verdad de bulto" que encierra su contenido simbólico, desprendido de la repre-

sentación de la herejía, el heroísmo, el martirio y la santidad, cualidades éstas que admirará el resto de su vida.

Después de esta nota, no sabremos de él sino hasta 1927. Esta laguna se explica por los contratiempos de haber concluido su carrera (1924) y tal vez, los apremios de un empleo. Pues regresa en 1926 a Córdoba y trabaja durante unos meses en el ingenio El Potrero.

En 1927, vuelve a México y se entrega a sus reflexiones. En ese año publica siete ensayos, unos en *Revista de Revistas*, otros en *Ulises*, que son clave en su trayectoria intelectual. El polemista se abre de capa discutiendo con Guillermo de Torre que había redactado un artículo en *La Gaceta Literaria* sobre los "Nuevos poetas mexicanos", en el que baraja torpemente los nombres y las identidades poéticas de Villaurrutia, Novo, Pellicer y otros; también ajusta cuentas, como lo hemos reseñado ya, con Antonio Caso. Pero más allá de estos duelos, destaca la búsqueda de una poética y una estética en sus notas sobre Canciones para cantar en las barcas de Gorostiza, Reflejos de Xavier Villaurrutia y la pintura de Agustín Lazo. En ellos, por primera vez, celebra la "textura fina" de Gorostiza, su laboriosidad pulida y honrada; "la concisión, madurez y serenidad de Villaurrutia"; "la emoción corregida, el orden cultivado, la cuidadosa limpieza y el dibujo seguro de Agustín Lazo".

¿Puede hablarse de una complicidad? Más que eso, se trata de poner en relevancia aquellas creaciones que son afines no a una estética concebida *a priori*, sino a una alternativa que comparte un grupo de forajidos que vive al filo de la navaja. Estas críticas expresan la elección de una vereda estrecha y difícil de transitar en tanto implican rigor, paciencia, sacrificio, equilibrio entre la palabra y el silencio. Valiéndose de un juego de contrastes, en un extremo nos enseña sus preferencias y, en el otro, sus rechazos, como corresponde a un desengañado a medias. Así, de igual manera que nos muestra la pulida textura de los poemas de José Gorostiza, como lección para aquéllos que escriben tan fácilmente (Torres Bodet), como para aquéllos que tan fácilmente enmudecen",[72] nos deja ver cómo Agustín Lazo consigue su independencia frente a ese amplio y robusto Diego Rivera, capaz de influir en cualquier pintor, y cómo, siendo tan mexicano como éste, guarda lealtad a sí mismo, a su forma de sentir: "pintura de cámara" ajena a la virtud pública que ostenta el muralista.[73] Esta línea de

reflexión continúa en su largo ensayo "Un Pretexto: Margarita Niebla de Jaime Torres Bodet", en el que bosqueja su visión de la poesía como "método de análisis" e "instrumento de investigación", en fin, como creación intelectual, amén de formular una curiosa teoría del preciosismo, que evidentemente proviene de Valéry.

Entre el romanticismo y el clasicismo, entre aquél que repudia y éste que ama, como un alpinista que ve casi imposible alcanzar la cumbre, Cuesta alude a un concepto intermedio, el de un arte precioso, es decir, aquel que, dejando obrar a la inteligencia, construye un lenguaje uraño a la naturalidad. Si el ideal del romanticismo es la íntima comunión con la realidad, y sus recursos estéticos se postulan como naturales, el preciosismo es la búsqueda consciente del artificio: "la desromantización de la realidad". El rasgo que distingue a los artistas modernos es justamente el preciosismo. Los lienzos de Cezanne, la poesía de Mallarmé, la narrativa de Proust, son preciosistas, herederos todos de Edgar Allan Poe, un artista que osadamente inauguró los caminos de la modernidad, gracias a la invención de un lenguaje propio. A diferencia del preciosismo antiguo —de un Góngora por ejemplo— la afectación de los modernos no es el eco de esa otra afectación aristocrática que, al descubrir el bajo origen del hombre, compensa con tales artificios al espíritu; surge, en cambio, de una necesidad estética incumplida con el mero rebuscamiento, como ocurre, a juicio de Cuesta, con Salvador Díaz Mirón. Hay algo de nobleza en el preciosismo que sin embargo no alcanza la dimensión clásica. Artistas como Mallarmé y Cezanne, dice Cuesta, "huyen de la realidad que tocan, siempre próximos a quedarse en la realidad que abandonan".[74] Como si no fueran del todo libres, pues el clasicismo es la libertad más absoluta.

Todo Cuesta está aquí, ya en este año de definiciones: el crítico de esa literatura española en la que observa "cierta falta de lógica, cierta aversión a la disciplina, el rigor, o la sobriedad";[75] el irreverente que desacraliza la literatura mexicana representada por González Martínez o Alfonso Reyes, poesía de tesis la una, poesía víctima de su "funesta facilidad" la otra; el inconforme con la metafísica desde cuyos altos horizontes puede mirarse la historia; el intelectual nihilista antiburgués que pone contra la pared la moral dominante en su ensayo sobre Scheler, pero, a un tiempo, propone, a lo Nietzsche, nue-

vos valores; en fin, el aristócrata a quien no satisface sino un arte para artistas, para la posteridad, es decir, un clasicismo que es la libertad "más absoluta". 1927 fue, pues, un año crucial. Cuesta se deja ver en su doble condición: la del depredador y la del que busca verdades más allá de los espejismos de la noche poniendo en tela de duda la normalidad moral y el embaucamiento artístico, cuyo ejemplo más relevante sería Alfonso Reyes a quien Cuesta vapulea con sus habituales paradojas: "...el defecto de la prosa de Reyes es lo que constituye su atracción. Este ha sido su talento, sobre todo: hacer de su defecto una virtud, la falta de rigor visible produce una impresión de libertad (...). Esta aparente libertad, este aparente clasicismo, no es sino su romanticismo disfrazado".[76] Un año después publica la *Antología de la poesía mexicana*, obra que aunque colectiva, como vimos, pudo haber emprendido sólo con resultados semejantes por lo que he expuesto.

Entre 1928 y 1931, publicó muy poco: un soneto, la antología mencionada, cuatro notas y dos cartas aclaratorias. Fueron años marcados por las necesidades de la sobrevivencia, las tensiones familiares y su relación con Guadalupe Marín, a quien conoció en 1927 en un momento difícil para ésta, pues Diego Rivera, con quien se había casado —sólo por la iglesia— en 1922, viaja a la URSS, lo que provoca en ella un sentimiento de abandono. ¿La juventud y la pasión de Cuesta colman ese vacío que ha dejado el genio? Es improbable. Antes de casarse con él, titubea: se aferra al monstruo a quien se vincula la leyenda de su sensualidad plasmada en los muros de Chapingo. ¿Cómo borrar de un plumazo aquellos años intensos? Guadalupe Marín era siete años mayor que Cuesta. De origen provinciano como éste, no era ni mucho menos una mujer cándida. No sólo había seducido a la personalidad más sobresaliente de la cultura mexicana sino brillaba por sí misma gracias a una energía espiritual que expresaban sus manos, el colorido de sus gestos y palabras: símbolo femenino de la mexicanidad que Diego Rivera había inventado y vuelto a inventar al contacto con el paisaje de México, con la piel y las formas de sus mujeres y, por ello mismo, lo que Cuesta, renuente al folclore, repelía con todas sus fuerzas.

Mas, paradójicamente, es eso lo que acaso le atrae como si quisiera recuperar en ella lo que se niega: naturalidad, violencia, vida. Para Cuesta, Lupe es tal vez la heroína desafiante que había descubierto

en *Santa Juana* de Shaw y ahora encuentra encarnada, con un aire salvaje de criatura indomeñable, mitad masculina, mitad femenina: una excepción que despierta su codicia amorosa. Si hemos de atenernos a las cartas que le envió antes de su matrimonio, estaba perdido de amor por ella. Un doloroso, triste, desasosegado amor que se balancea al filo del llanto y de la ruina y busca redimirse en una alegría sin encontrar su cauce, tal si una culpa raigal se lo impidiera. "Lloro de haberte lastimado: lloro como no he llorado nunca; con los ojos secos, sin lágrimas que ablanden un poco lo que sufro (...) Quiero dormirme, descansar de sufrir (...) y sufro infinitamente".[77] ¿Sufre por él, presa del miedo, de la torpeza, de una "odiosa especie de pudor"; por el hijo que sueña? "Mi mamá lo querrá mucho, mi mamá te querrá mucho".[78] ¿Sufre por ella a la que imagina como una víctima? "En tu vida está Salvador Escudero, Lupe. Está lo que te ha humillado Diego; está lo que acaba de herirte de esos imbéciles. Está todavía, todavía lo sufres y te hace daño; lo quieres esconder, lo quieres rechazar de ti: no puedes, Lupe; la vida allí lo puso. Allí lo puso para que yo lo quisiera, para que yo lo sufriera y lo sacara de ti, y lo hiciera alegre en ti".[79] Guadalupe Marín, implacable, enemiga de la abnegación, que ambicionaba ser "la única", ¿se reiría de la ingenua vehemencia de ese caballero dispuesto a rescatar a su dama ultrajada?

Antes de casarse a hurtadillas con ella en 1929, Cuesta viaja a Europa en 1928. Huye como un niño amenazado por el castigo paterno. Lo persigue el escándalo amoroso. Después de una corta estancia en Londres, llega a París en pleno verano. La ciudad es una hoguera. El enamorado —real o ficticiamente— va y viene en su habitación del Hotel de Suez, allá en el Boulevard St. Michel. Está molesto, impaciente, todo le irrita: el calor, su francés defectuoso, la extrañeza con que los demás observan su condición de "mexicano salvaje". Cuesta confirma en París lo que presentía: que el alejarse de México le devolvía la imagen vívida de las personas y cosas que, por estar en el centro de ellas, había ignorado por no sé qué suerte de torpeza. Y mira en el espejo de Europa el rostro de México, lo ve con claridad, llega a conocerlo mejor. Cada día que pasaba en Europa lo arraigaba más a México. Algún provecho sacó del viaje: venció miedos, robusteció el carácter.

El matrimonio no fue feliz. Pero ¿qué matrimonio puede serlo? Pasado el momento inicial de una convivencia inestable, incluso en cuanto a su residencia atañe, para ella debió resultar insoportable vivir en la hacienda El Potrero y luego cerca de Córdoba y de la familia que la repudiaba; para él, tal vez apasionado en un principio, se antoja un fardo compartir la vida con una mujer que aún no acaba de salir de sus enredos emocionales con Rivera, asumir la responsabilidad de padre con las dos hijas de Guadalupe, sin un empleo estimulante para su vocación intelectual.

Con todo, procrearon un hijo, Lucio Antonio, nacido en 1930. El embarazo fue difícil y Cuesta lo vivió como una contrariedad. Lupe nunca le perdonó su abandono y desprecio, aunque es difícil saber hasta dónde fueron reales. Pero después del parto vino lo peor. Entonces comenzó el infierno para él. Pues su mujer sufrió tales trastornos físicos y psíquicos que los distanciaron para siempre. Jorge tuvo que viajar a Guadalajara para entregar las niñas a sus abuelos y poder ocuparse enteramente de Lupe que perdió todo control de sí misma: hundida en la más absoluta inmovilidad, deliraba, rechazaba a su hijo al que su padre puso bajo la custodia de su familia. Cuesta le había anunciado a su mujer la locura que habría de padecer, pero nunca adivinó la tortura de vivir el desquiciamiento de su pareja. Jorge huyó de aquel infierno, no sin reflexionar sobre las desdichas conyugales.

En efecto, de entre lo poco que publicó en esos años estériles, fue una nota sobre *Vieja y nueva moral sexual* de Bertrand Russell,[80] en la que, siguiendo el discurso del filósofo inglés, pone la mirada en esas intrincadas relaciones entre el erotismo, el matrimonio y la moral, en lo insostenible que resulta la familia en la sociedad moderna. Pues habiendo sido otrora una institución económica y religiosa, para conservarla en pleno laicismo sólo queda asociar sexo y amor y producir esa ilusión romántica como recurso desesperado para salvar los aspectos prácticos del matrimonio. Acaso, por azar, se concilian las aspiraciones espirituales y las sexuales, pero de hecho el erotismo, lícito o clandestino, está sujeto a una errancia que es independiente de la conciencia moral y de los yugos institucionales. De este modo, tal vez a partir de su propia experiencia, Cuesta concluye en la afirmación de que “el matrimonio no debe contener otro cumplimiento moral que el de las satisfacciones de la paternidad y de la clase de

amor que le es propio, dejando a las aspiraciones sexuales que encuentren la suya tan libremente como su fantasía los dirija, tanto antes del matrimonio como simultáneamente con él…”.[81]

Un hombre tan racional como él, tropieza en este diálogo con Russell un argumento de libertad que acaso justifica su huida de aquella prisión conyugal. Y aunque tardará en divorciarse, se aleja de quien, por lo demás, es indiferente a sus inquietudes intelectuales y artísticas. Aunque Guadalupe Marín escribió *La Unica*, una novela intranscendente —destilado de sus rencores— nunca mostró interés en lo que su marido pensaba o escribía. Apreciaba su inteligencia en abstracto, pero solamente con el paso de los años aprendió a respetar a aquel ser que pensaba y sufría como ninguno.

Su aventura intelectual como poeta y ensayista atraviesa por dos etapas. En la primera, que corre de 1925 a 1932, se ocupa únicamente de literatura, arte y filosofía; en 1932, con seguridad sorprendiendo a propios y extraños, sobre todo a sus amigos, los Contemporáneos, incursiona en la materia política. Poco tiene que ver esta dilatación de su mirada crítica con los enredos de su malograda revista *Examen* o con la consignación de que fue objeto por publicar el texto de Rubén Salazar Mallén —fragmento de la novela *Cariátide* que deleitosamente reproduce las palabrotas de sus personajes, hombres y mujeres del pueblo—; nada con la mera curiosidad de saber qué ocurre en esos ámbitos de la vida pública que desdeñaba su generación. ¿Se vincula la intrepidez cuestiana con un desasosiego de origen familiar, pues a causa de la agitación política el padre había perdido porciones de tierra, prestigios y sueños? Más bien se entrelaza con una especie de deber intelectual que lo impelía a cubrir el expediente de ciudadano responsable ante los “problemas del momento”, ya que, de paso, a él se extendía la sentencia de los envidiosos, en el sentido en que los Contemporáneos eran, por definición, ajenos a los padeceres de México y, por ende, seres descastados.

Esa conciencia del poeta de hacerle frente a la política como un campo digno del análisis intelectual se delinea desde la aparición de *Examen* como un elemento de su propuesta. Pues en el primer número, fechado en agosto de 1932, publica —ya lo dije— un resumen del libro de Julien Benda, *La Trahison de clercs*, bajo el título de “las pasiones políticas”, como si hubiera deseado ponernos al tanto del meollo

político de aquellas horas abatidas, más que por las pasiones, por los intrincados alegatos que las ocultan y, al propio tiempo, las perfeccionan de modo tal que brillan en la imaginación social como causas históricas dignas de adhesión: pasiones de razas, clases, naciones; formas todas de un egoísmo que se ostenta como sagrado.

Al exponer a los ojos de los lectores de *Examen* la desconfianza intelectual de Benda, Cuesta invoca, con gran sutileza, otra noción de la política, justamente libre de tales ardides. Y será en el siguiente número, publicado un mes después, cuando nos esclarezca, sin el apoyo de cita alguna, cómo la concibe. Es indudable que el autor no improvisa, pues podemos atisbar, en la complicada lógica de su ensayo "La política de altura", las consideraciones de quien se ha dedicado largo tiempo a rumiar sus vericuetos y que tal vez ha dado a conocer a sus interlocutores en conversaciones de café. El ensayo sintetiza una concepción de la política que emana de un artista y científico a la vez, en pleno dominio de sus convicciones teóricas y cuyas claves transporta con la resuelta seguridad de un equilibrista que no teme los riesgos de las analogías.

Allí expone por primera vez su idea de que la política es, o mejor, debe ser una actividad de minorías, tan desinteresada y rigurosa como el arte y la ciencia. Y lamentará dos años más tarde, en otro ensayo, su atraso en relación con los ámbitos de la cultura. Muy próximo a las reflexiones de Valéry, nos dirá en efecto: "el arte, la ciencia y la filosofía son el producto de minorías selectas, laboriosamente cultivadas. La política, en cambio, está siendo el producto de la improvisación, de la fatuidad y la violencia, y de aquí su inferioridad intelectual".[82] Lo que Valéry pensaba de los europeos, Cuesta lo extraía de su propia circunstancia refiriéndose al dogmatismo y a la repugnancia por la libertad de la izquierda mexicana que por esos días ejercía una influencia en las políticas educativas principalmente.

1932 fue un año febril para Cuesta. Por su participación en los debates acerca de la literatura nacional, por su iniciativa como editor de *Examen*, por su determinación de asumir una responsabilidad intelectual en relación con los asuntos públicos del país. En la primera mitad de ese año escribe sobre la supuesta crisis de la vanguardia, sobre literatura y nacionalismo, y sobre todo, prepara su revista que ve la luz en agosto. Está en la plenitud, da todo de sí como intelectual:

argumentos originales, vivaces; despliega sus habilidades persuasivas para congregar a otros en torno a su proyecto editorial. Sin duda atraviesa por un momento exultante. Es la hora de hablar, de hacer, de llevar a la práctica sus paradigmas. Quien lo quiera ver como un escéptico, como nuestro Atila en los terrenos del espíritu, no encontraría explicación a tales entusiasmos. El verdadero escéptico acaba guardando silencio, vegetando. En cambio, Cuesta propone, irradia. El calor de su revista provoca incendios. Se le consigna. Su libertad herida responde con inteligencia y furia que en él se juntan como dos amantes inseparables. Lo consume la batalla de la exoneración. La consigue, pero abandona sus empeños como editor. La prematura muerte de *Examen* debió regocijar a sus detractores. Eran muchos. Ya en 1929, Villaurrutia escribía en su "cuaderno" a propósito de Contemporáneos: "La influencia por reacción ha invadido a varios grupos no sólo literarios sino políticos de México. No pueden pensar ni escribir, sin pensar en nosotros. Nuestros amigos son sus enemigos...".[83]

La mezquindad aniquiló a *Examen*, paradigma de lo que sus enemigos veían con recelo: la actividad desinteresada del espíritu y, por ende, la ausencia de toda intención de lucrar con su crítica. Se destruyó el puesto del centinela, no al centinela que, con nuevos bríos, ocupó su posición de alerta en 1933, cuando a contracorriente de nuevo puso en evidencia lo que se callaba sobre los vientos educativos oficiales. Sus artículos publicados por *El Universal* acerca de la educación sexual, la orientación universitaria y la influencia del comunismo en la educación primaria forman una trenza de enunciados perturbadores.

En los años que van de 1934 a 1940, amén de sus folletos *El Plan contra Calles* y *Reformas al artículo 3º*, publicó importantes ensayos de crítica cultural y poética como "El clasicismo mexicano" y "El diablo en la poesía". *El Universal* recogió la mayor parte de ellos; pero en 1936 alternó la publicación de sus notas en *El Universal*, que abandonó desilusionado por el trato que le daba Lanz Duret, y en *El Nacional* que le dio cabida a sus inquietudes sobre la democracia y el intervencionismo estatal. A partir de entonces, careció de tribuna fija y se acogió, para discurrir sobre asuntos culturales, a *Letras de México* y a *Noticias gráficas*, principalmente.

El itinerario cuestiano, durante estos últimos años de producción crítica, nos revela una línea que corre de la política a la intimidad personal, lo cual refleja, al propio tiempo, la evolución misma de la vida pública. El ascenso del cardenismo y el orden institucional que éste implanta, redujo seguramente los temas de su interés. Cuesta volvió entonces a lo que era más suyo: el arte y la poesía, aunque esporádicamente abordó asuntos inquietantes como el compromiso del escritor. En 1939 y 1940, se trasluce en sus escritos de crítica literaria una preocupación nueva, más íntima. Ya he señalado que, a propósito de reseñas sobre Gide y La Fontaine, intenta una recuperación del cuerpo, de esa sensualidad a la que parecía indiferente, como si hubiese deseado extraer del fondo de sí mismo una parte suya que había desdeñado. El ensayo mismo sobre Díaz Mirón se inscribe en esta preocupación acerca de las torturas internas de un poeta cuyas creaciones habían podido sobreponerse a ellas.

Los casi tres años posteriores ciñen sus horas de crisis: desazón, internamientos hospitalarios, silencio. No dejó de escribir, sí de publicar. Sus escritos inéditos en vida, recogidos aquí y allá en años posteriores a su muerte, nos dan cuenta de que, intermitentemente, se mantuvo activo, sobre todo como poeta, pues fue ya en sus postreros días cuando redactó su *Canto a un dios mineral.*

NOTAS

1 Cfr. Jorge Cuesta, "Antonio Caso y la Crítica", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 52 y ss.
2 Cfr. Abelardo Villegas, *El pensamiento mexicano en el siglo* XX, FCE, México, 1993, p. 37.
3 Cfr. Enrique Krauze, *Los caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, SEP-Siglo XXI, México, 1985, p. 47 y ss.
4 Cfr. Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 47.
5 Cfr. Luis González, *La ronda de las generaciones*, SEP-Cultura, México, 1984, p. 52 y ss.
6 Cfr. Pedro Henríquez Ureña, "El positivismo independiente", en obra crítica, cit. por Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 56.
7 Cfr. Abelardo Villegas, *op. cit.*, p. 38.
8 Rosa Krauze de Kolteniuk, *La filosofía de Antonio Caso*, UNAM, México, 1990, p. 58.
9 Cfr. Samuel Ramos, "Antonio Caso", en *Ulises*, núm. 1, pp. 12-20 y núm. 2, pp. 5 y 6, mayo y junio de 1927, ed. facsimilar.

10 Jorge Cuesta, "Antonio Caso y la crítica", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 52.
11 *Ibídem*, pp. 53-54.
12 *Ibídem*, p. 57.
13 Jorge Cuesta, "Ulises Criollo de José Vasconcelos", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 261.
14 *Ibídem*, p. 263.
15 Cfr. José Vasconcelos, "Discurso del maestro", *Textos. Una Antología General*, SEP, México, 1982, pp. 139-148.
16 Jorge Cuesta, "Ulises Criollo de José Vasconcelos", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 265.
17 Jorge Cuesta, "La enseñanza de Ulises", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 277.
18 Jorge Cuesta, "Carta al Lic. Fernández Mc Gregor", en *Jorge Cuesta*... (b), p. 123.
19 JoséVasconcelos, *Ulises Criollo*, Jus, México, 1969, p. 256.
20 Jorge Cuesta, "La enseñanza de Ulises", en *Jorge Cuesta*... (a), pp. 273-274.
21 Cfr. Jorge Cuesta, "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 91.
22 Lucien Febvre, *Martín Lutero*, FCE, México, 1975, p. 48.
23 Paul Valéry, *Política del espíritu*, Lozada, Buenos Aires, 1997, p. 76.
24 Jorge Cuesta, "Una teoría sexual: Bertrand Russell", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 76.
25 Alfonso Reyes, "El testimonio de Juan Peña", en *Alfonso Reyes, Prosa y poesía*, REI, México, 1987, p. 42.
26 Cfr. Jacques Le Goff, *Los intelectuales en la Edad Media*, Gedisa, Barcelona, 1992, p. 245.
27 Cfr. Jurgen Habermas, "Modernidad versus postmodernidad", en *Modernidad y Postmodernidad*, compilación de Josep Picó, Alianza, Barcelona, 1988, p. 87 y ss.
28 Cfr. Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1971, p. 105 y ss.
29 Gilberto Owen, "Encuentros con Jorge Cuesta", en *Jorge Cuesta*... (b), p. 187.
30 Jorge Cuesta, "José Clemente Orozco: ¿clásico o romántico?", en *Jorge Cuesta*... (a), pp. 408-409.
31 Juan García Ponce, "La llama y la noche", en *Jorge Cuesta*... (b), p. 213.
32 Jorge Cuesta, "José Clemente Orozco: ¿Clásico o romántico?", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 408.
33 *Ibídem*, p. 409.
34 Cfr. Jorge Cuesta, "La cultura francesa en México", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 147 y ss.
35 *Ibídem*, p. 147.
36 Jorge Cuesta, "Carta a Natalia Cuesta", (inédita, 1940), en *Jorge Cuesta*... (b), p. 153.
37 Jorge Cuesta, "Ramón López Velarde", en *Jorge Cuesta*... (b), p. 26.
38 Cfr. Alejandro Katz, *Jorge Cuesta o la alegría del guerrero*, FCE, México, 1989, p. 46.
39 Luis Cardoza y Aragón, *El río, novelas de Caballería*, FCE, México, 1986, p. 419.
40 Jorge Cuesta, "La crítica desnuda", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 217.
41 Cfr. Jorge Cuesta, "La decadencia de la política", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 492 y ss.
42 Cfr. *Examen*, núm. 2, septiembre 1932, pp. 3-7, ed. facsimilar publicado por FCE, México, 1980, pp. 275-279.
43 Jorge Cuesta, "Gide y el comunismo", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 384.
44 *Ibídem*, p. 386.
45 Gide André, El regreso de la URSS, Muchink, Barcelona, 1982, p. 57.
46 Lukacs George, *Historia y Conciencia de Clase*, Grijalbo, México, 1969, p. 4.
47 Jorge Cuesta, "El compromiso de un poeta comunista", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 226.
48 Jorge Cuesta, "La caída del General Calles", en *Jorge Cuesta*... (b), p. 43.

[49] Rüdiger Safranski, *Un maestro de Alemania, Martín Heidegger y su tiempo*, Tusquets, Barcelona, 1997, p. 269 y ss.
[50] Karl Mannheim, *Ideología y utopía*, Aguilar, Madrid, 1970, p. 18.
[51] Cfr. Jorge Cuesta , "La raíz del hombre de Octavio Paz", en *Jorge Cuesta…* (a), p. 282 y ss.
[52] Octavio Paz, *Prólogo a Poesía en Movimiento*, Siglo XXI, México, 1966, p. 9.
[53] Nandino Elías, "Retrato de Jorge Cuesta", en *Jorge Cuesta…* (b), p. 178.
[54] Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, FCE, México, 1978, p. 11.
[55] Octavio Paz, *op. cit.*, p. 29.
[56] Jorge Cuesta, "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", en *Jorge Cuesta…* (a), p. 92.
[57] Alejandro Katz, *op. cit.*, p. 39.
[58] Cfr. Jorge Cuesta, "Carta al Dr. Bernardo J. Gastelum", 19 de marzo de 1934, en *Jorge Cuesta…* (b), p. 118.
[59] Jorge Cuesta, "La política de altura", en *Jorge Cuesta…* (a), p. 421.
[60] Jorge Cuesta, "Acerca de Unamuno", en *La Jornada* (13 de agosto de 1992).
[61] Jorge Cuesta, "Carta al Dr. Bernardo J. Gastelum", en *Jorge Cuesta…* (b), p. 118.
[62] Paul Benichou, *Figuras*, FCE, México, 1985, p. 52.
[63] José Gorostiza, "Hacia una literatura mediocre", en *Poesía y poética*, UNESCO-Conaculta, México, 1989, p. 130.
[64] Xavier Villaurrutia, "Cuaderno", en *Obras*, FCE, México, 1966, p. 618.
[65] Jorge Cuesta, "Conceptos del arte", en *Jorge Cuesta…* (a), p. 110.
[66] Jorge Cuesta, "Carta a Xavier Villaurrutia", en *Jorge Cuesta…* (b), p. 124.
[67] Cfr. Alejandro Katz, *op. cit.*
[68] Jorge Cuesta, "La enseñanza de Ulises", en *Jorge Cuesta…* (a), p. 268.
[69] Cfr. Jorge Cuesta, "Un pretexto: Margarita Niebla de Jaime Torres Bodet", en *Jorge Cuesta…* (a), p. 45.
[70] Xavier Villaurrutia, "In memoriam: Jorge Cuesta", en *Jorge Cuesta…* (b), p. 176.
[71] Jorge Cuesta, "Carta a Bernardo Ortiz de Montellano", en *Jorge Cuesta…* (a), p. 88.
[72] Jorge Cuesta, "Canciones para cantar en las barcas de José Gorostiza", en *Jorge Cuesta…* (a), p. 17.
[73] Cfr. Jorge Cuesta, "La pintura de Agustín Lazo", en *Jorge Cuesta…* (a), pp. 25-28.
[74] Jorge Cuesta, "Un pretexto: Margarita Niebla de Jaime Torres Bodet", en *Jorge Cuesta…* (a), p. 45.
[75] *Ibídem*, p. 48.
[76] *Ibídem*, p. 50.
[77] Jorge Cuesta, "Cartas a Guadalupe Marín", en *Jorge Cuesta…* (c), tomo II, p. 356.
[78] *Ibídem*.
[79] *Ibídem*, pp. 358-359.
[80] Cfr. Jorge Cuesta, "Una teoría sexual: Bertrand Russell", en *Jorge Cuesta…* (a), p. 70 y ss.
[81] *Ibídem*, p. 75.
[82] Jorge Cuesta, "La crisis de la revolución", en *Jorge Cuesta…* (a), p. 504; cfr. Paul Valéry, *Miradas al mundo actual*, Lozada, Buenos Aires, 1954, p. 31.
[83] Xavier Villaurrutia, "Cuaderno", en *Obras*, FCE, México, 1966, p. 616.

Capítulo 3

Visiones y animadversiones

La vida heroica

Podemos leer en "La Santa Juana de Shaw" —un breve ensayo publicado por Cuesta en *La Antorcha* en 1925— una especie de definición vital. Resignado a la simple lectura del drama del escritor inglés, a no verlo nunca representado, nos revela su fascinación por la figura de Juana de Arco, ejemplo típico del hereje, del héroe, del mártir, del santo; encarnación de una genialidad en cuya búsqueda, para estimularla o para reconocerla, nuestro autor consumió una buena parte de sus horas.

El problema que Shaw plantea en su drama le ofrece un espejo para observar el suyo propio: "el problema es la herejía del genio, la tragedia es su heroísmo inútil y su martirio".[1] Cuesta se asoma a la obra de Shaw y atisba al héroe, ese ser superior que dueño de sí, de su temple guerrero, actúa en plena libertad, inmune a la necesidad histórica: criatura avasalladora al lado de la cual los otros personajes, del teatro y de la vida, son como marionetas, "recipientes de potencias históricas, de fuerzas sociales cuya misma dirección queda independiente de sus movimientos personales".[2] Juana representa al individuo en todo su esplendor, es decir, en su genialidad; los otros personajes, al feudalismo, a la iglesia, al interés público; a la existencia impersonal, sin rostro.

No le conciernen las particularidades de la acción dramática ni la anécdota histórica que la sostiene. Pone su atención menos en las verdades particulares que en "la verdad en bulto" que la obra dramática profiere; vale decir, escudriña la tipología de los personajes con los que se anuda la historia vista como tragedia, como hazaña de esos

hombres que enfrentan la fatalidad y construyen, con su desobediencia, el tiempo del mundo. Retiene de la obra de Shaw lo que han querido ver sus ojos atraídos por el sentido trágico de la vida y del arte. Ha leído ya sin duda a Nietzsche y en esa lectura ha escuchado el eco de su propia voz. Confiesa por él "su pasión sin límites" y lee en las palabras del filósofo alemán la precisa inclinación de su temperamento, su programa vital, por qué no decirlo; se adivina a sí mismo y, al propio tiempo, descubre las armas para su combate.

Comparte, pues, con Nietzsche la visión trágica de la vida que, en detrimento de las visiones cristiana y dialéctica, proclama la afirmación de la vida, del sufrimiento, de sus contradicciones. Porque la vida no precisa justificación ni redención; vale por sí misma, en toda su jubilosa diversidad. Lo trágico no es negatividad, pero acaso sí dolor y, al propio tiempo, alegría, pues en Nietzsche la tela de la vida tiene esos dobleces. Quien afirma la vida, es alegre. Pero solamente la afirma quien posee la voluntad de poder, la fuerza activa: quien manda; no quien, sujeto a otra voluntad, a otra fuerza, simplemente reacciona y obedece; en suma, el ser original, el héroe.

Quien vive heroicamente comienza por reconocer a la vida como un devenir perpetuo; un devenir que aguarda a que su voluntad y su inteligencia le proporcionen un sentido por medio de la acción. Adversario de quienes piensan que el curso de la historia fluye dentro de cierta legalidad accesible a la razón, Cuesta adopta la causa del indeterminismo histórico. Así, opina que, por sí mismas, "la naturaleza y la historia carecen de lógica, no poseen ningún orden racional: la inseguridad es su condición; el azar, su sustancia".[3] Sólo el héroe se sabe inseguro, inmerso en el azar, a partir del cual inventa su significación.

En la humanidad heroica, a la que pertenece el arte, busca la trascendencia, la santidad, valga el atrevimiento. Pues, ¿qué otra cosa queda después de la renuncia a Dios, después de la declaratoria de su muerte sino el endiosamiento del hombre? La exclusión de la divinidad convierte al hombre en el único hacedor de prodigios: la divinidad se instala en la historia y hace posible que los hombres se vuelvan dioses; y los santos, héroes. Esta deificación de los hombres es producto de la modernidad que, en su altiva madurez espiritual, erradica del mundo los espacios sagrados que la religiosidad tiene re-

servados dentro de la vida social. De ese gran rechazo de la "superstición", el hombre parece erguirse en su orgullosa desnudez. Así, dice Mircea Eliade, "el hombre moderno arreligioso asume una nueva situación existencial: se reconoce como único sujeto y agente de la historia, y rechaza toda llamada a la trascendencia (...) El hombre se hace a sí mismo y no llega a hacerse completamente más que en la medida en que se desacraliza el mundo. Lo sacro es el obstáculo por excelencia que se opone a la libertad".[4] Pero tan pronto como los hombres se liberan de la religiosidad, elaboran otros procesos sacralizadores. La pérdida del Creador se compensa con el descubrimiento de los creadores. Pues los hombres no se resignan al vacío, a ese despojo de las fuerzas primordiales que han rechazado; sólo les confieren a éstas una inmanencia depositada ahora en los seres excepcionales, dentro de los cuales el artista, imagen privilegiada de la creación humana, ocupa un primerísimo lugar. Se trata, es obvio, no de la creación en el sentido de extraer algo de la nada, sino de la representación de la vida de cuyo tejido arrebata instantes maravillosos.

En sus reflexiones, en sus querellas, Cuesta nos deja entrever que el mundo se divide en seres excepcionales y el vulgo. Los primeros, héroes trágicos, opulentas encarnaciones de la vida, construyen, mandan: crean. El segundo, avergonzándose de ella, despreciándola, se somete a las reglas. Ese vulgo resentido y torturado por su mala conciencia, constituye una fuerza reactiva, inferior, enferma de culpabilidad. Si el héroe vive su inocencia, el hombre vulgar, acicateado por la culpa, está obligado a conjurarla; a asumir la responsabilidad de algo, siempre de algo esclavizador. Al héroe y al vulgo los separa la misma distancia que separa la libertad de la necesidad, la grandeza de la mediocridad; la misma que se abre, si del pensamiento se trata, entre el nihilismo cristiano y el pensamiento trágico.

En su origen, "genio", "generoso", "genuino", son palabras hermanas por su común latinidad, atributos todos de la vida espiritual más elevada. El genio es creativo, auténtico: derrama generosidad. Con el genio, si no lo defrauda, el hombre nace, vive y muere. Como dueño de un tesoro, para protegerlo, se exime de la turba; pero es, a la vez, el más sensible recipiente de su época. Su aislamiento es, paradójicamente, el secreto de su comunión con los demás; soterrada comunión que el resto de los hombres de carne y hueso acaso no perciben. Por

su plenitud, el genio desafía la lógica de sus contemporáneos: es, a menudo, un Loco, un incomprendido.

El héroe vive trágicamente. En lo trágico, ya en la vida ya en su representación dramática, está presente la colisión de valores. Su primera manifestación es el conflicto entre el individuo y la Ley, entre la voluntad de poder y lo que se le resiste. De modo que solamente conquista la vida heroica quien vence esa resistencia, quien enfrenta la adversidad, incluso a sabiendas de la inutilidad de su sacrificio, de que no podrá evitar la catástrofe. Lo trágico celebra las nupcias entre fatalidad y conciencia libre sin resolver el conflicto, permitiendo que aquella se realice en ésta. Pues "la fatalidad —el *fatum*— sólo en las almas libres encuentra la materia plástica en que se vierte su forma eterna; los protagonistas de la tragedia clásica —Aristóteles lo observa— deben ser nobles y libres; de otro modo, la fatalidad los desdeña".[5]

Por las circunstancias que vivió Cuesta, la adversidad —para el artista, claro está— se sitúa en la fuerza impersonal de las tradiciones, de las ideologías, de la Ley, digámoslo así, cuyas intransigencias condenan al hombre a una existencia mediocre, impersonal que jamás entra en posesión de sí misma, confundida con la de los demás y, por consecuencia, a nadie fascina. Toda gran existencia, todo gran arte, se alzan sobre la traición a la tradición, metáfora de cuantas ataduras sujetan al hombre.

Es explicable que Cuesta se haya dejado llevar por el pensamiento de Nietzsche no sólo en términos de una afinidad personal. Ese culto a la individualidad heroica es también una respuesta a las circunstancias de su tiempo; tiempo éste, ya universal, ya mexicano, que tiende a exaltar el valor de las colectividades. ¿Cómo no reivindicar entonces la energía creadora individual frente a una ideología socialista que disuelve el sujeto individual en el conjunto de la clase, o frente a las pasiones nacionalistas que promueven las emociones colectivas? ¿Cómo puede escapar de esa vorágine un espíritu en la plenitud de su conciencia crítica? Su actitud nietzscheana no parece un gesto de soberbia, sino un modo de defenderse del acoso gregario. No se trata, pues, de un pensamiento arbitrario sino de un discurso inscrito en la defensa de la individualidad como potencia moral y como energía creadora. Cuesta pone sobre el tapete de la discusión nacional esa con-

tradicción entre el mundo social y el arte que ya había planteado Baudelaire. Nietzsche y Baudelaire: alimentos ambos del discurso cuestiano. Pues también Baudelaire, lúcida percepción de la banalidad moderna, piensa que el verdadero héroe —el artista— posee algo *sui génerí*s, una esencia aristocrática para encantar a otros, pero sólo a aquéllos que son, de manera natural, también artistas.

No es extraño, pues, ver a nuestro autor siempre alerta a toda posibilidad de vencer la medianía social. Pues en la victoria sobre ella se decide el alto destino de la vida heroica. Sin especular sobre la quintaesencia del héroe trágico, sin discernir en abstracto sobre él, pues no es tanto filósofo como artista, lo atrapa donde lo encuentra su avidez de una existencia noble: bien en el luminoso drama de Shaw, bien —por increíble que parezca— en la oscuridad de una sala de cine, ahí donde Tira, personaje que encarna Mae West en *No hay un Ángel*, le demuestra cómo aquel público abrumado por la insipidez de su existencia, de pronto, al contacto con aquella artista de circo, intencionalmente obscena en sus canciones y en sus danzas, se alela con "el estremecimiento que sólo los milagros y las grandes ocasiones saben poner en la atmósfera".[6]

En un artículo intitulado "Una mujer de gran estilo: Mae West", nos describe a Tira, heroína poderosa y fascinante que no se conforma con el mero existir; por el contrario, asume su destino en la afectación de su arte, en esa extravagancia que mueve el sentimiento de su poder. Más cercano a Nietzsche que a los poetas trágicos, al héroe cuestiano lo impulsa la conciencia de su poderío y no el saberse deudor de los otros, que es la fuente de la emotividad heroica que agita el alma de Antígona, heroína del drama de Sófocles. Pues ella se rebela contra el tirano para dar sepultura a su hermano Polínice, más animada por el cumplimiento de un deber, por el amor fraternal, que por la conciencia de su fuerza seductora. El prodigarse a los demás es inevitable para el héroe, sin buscarlo: en su sobreabundancia vital está la semilla de sus dones. Ni el deber ni las pasiones sacuden al héroe cuestiano. No es la venganza de un Orestes, la envidia de un Ayax; es sólo la conciencia de su poder de fascinación: ese abandonarse al imperio de su destino, ese dejarse poseer por él para que, merced a la danza y al juego, se restaure la unidad cósmica. Pues todo héroe trágico desanda el camino del progreso y vuelve a los orígenes, de mo-

do que su hazaña es siempre la de recobrar el tiempo mítico, el sentido de la grandeza perdida.

Cuesta olfatea la grandeza de la vida heroica en la orilla opuesta a la rutina, a un pasar el hombre por la vida suspendido de la regla, atento a su obediencia. Es, pues, destino. Y éste es elección y al propio tiempo amor al azar, lance de dados: riesgo al fin. Pues "todas las grandes existencias tienen una naturaleza supersticiosa, en la que se expresa el sentimiento del maravilloso azar de su destino, del milagro de su insólito acontecer; por fuera de las reglas, incapaces de la previsión que el hábito, excepcionalmente originales y desamparadas, no transcurren en la seguridad, sino en el riesgo: viven peligrosamente de acuerdo con la expresión de Nietzsche...".[7] Y si el heroísmo trágico es el triunfo de la excepción sobre la regla, el héroe será por naturaleza un rebelde.

La rebeldía del héroe no es una premisa de su relación con el mundo, sino una consecuencia de la libertad y de la nobleza que le abren las puertas de su significación trágica; es, pues, la cosecha de la valentía que lo define como protagonista de una fatalidad plenamente aceptada. Se es rebelde como algo desprendido de la voluntad de poder, del construirse sobre los andamios de la disciplina que hace del héroe un ser extraordinario. El rebelarse es hijo de la afirmación vital, como la originalidad. Pues para afirmarse, el héroe tiene que derrotar al nihilismo que las convenciones, por así decirlo, le imponen y, en ese momento, por contrariarlas, se distingue de los otros; se vuelve sólo semejante a sí mismo: original.

Como en la mayor parte de sus ensayos, Cuesta se vale, aquí, de Mae West como un pretexto para dejarnos ver su pensamiento. Mae West nos pasma porque, consciente de los recursos de su poder artístico, lo cultiva y lo exalta; porque "una conciencia lúcida la vigila y le mantiene su dignidad, y a esta presencia de ánimo debe su personalidad, su estilo inconfundible".[8] Porque, en fin, venciendo lo que es natural en ella, festeja la vida, se somete libremente a su fatalidad; y se entrega a su arte, a la forma exigida por éste.

Esa dignidad trae consigo una desobediencia que, él mismo, Cuesta, celebra en señal de lo trágico y cuyos ejemplos descubre no necesariamente en celebridades del mundo del arte, sino, a veces, como por azar, en artistas modestos como Miguel Jerónimo Zendejas, pintor

novohispano del siglo XVIII, cuya propuesta plástica denota justamente "un primitivismo que no puede atribuirse sino a una incongruencia positiva de la escuela, a una deliberada desobediencia de la forma, a una constante y satisfecha corrupción del espíritu tradicional".[9] En el pintor nacido en Acatzingo, Puebla, descubre, aparte de un sinfín de convenciones artísticas —composición, entonaciones de color—, algo extraño, desordenado, subversivo. Lo que para otros resultaría candidez, maneras descuidadas, defectos, en nuestro crítico despiertan simpatía como si fuesen atributos encantadores, destellos de genialidad.

El pensamiento trágico se aplica, pues, a la vida y también al arte. En el ámbito de éste, como Nietzsche, reivindica, por tanto, una estética de la acción. El arte estimula la voluntad de poder; es una fuerza activa, no una mera reacción; no se propone cura alguna. Dice Nietzsche que no es una operación "desinteresada". En este sentido, Cuesta, que en esto también lo sigue, invierte, acaso para evitar confusión, acaso seducido por Julien Benda, los términos nietzscheanos. Pues para Cuesta, precisamente el arte es "una actividad desinteresada del espíritu". Pero al considerarla como tal, nos quiere decir que no es una fuerza reactiva, una respuesta complaciente y aduladora de la vida; que, por el contrario, el arte, atento a su construcción, se distancia de ella y se rehusa a otorgar concesión alguna a sus intereses. Pues sólo en el desinterés encuentra su libertad.

El artista, héroe trágico, practica una doble desobediencia: a la vida y sus intereses, y a las formas establecidas, es decir, los imperativos morales que tiranizan el arte; estas dos transgresiones aseguran, por un lado, la autonomía del arte respecto de la vida y, por otro, la soberanía de la creación, la originalidad del artista. El arte, como creación, se afirma a costa de su "deshumanización", de su "distanciamiento de la vida"; en ese sacrificio finca su nobleza y su condición trágica. Pues el arte renuncia a todo aquello sugerido por el fácil fruto de la inmediatez, eso que justamente apetece el vulgo; un vulgo que dice Cuesta "solamente comprende lo que le está inmediato y que le es favorable, no lo distante y que lo lastima. Su arte, su ciencia, su historia, se deben a su visión y a su satisfacción de 'aquí' y 'ahora'".[10] Como Nietzsche, se sitúa en la perspectiva del artista. No le importa el espectador; fija su atención en el artista, en su voluntad de poder, que no es sino poder creador. Pues poder es crear. Y nos lo dice cla-

ramente: "el arte es acción y no espectáculo".[11] Es el sujeto creador y la soberanía de sus invenciones lo que merece su consideración, y no la tiranía del espectador y de sus gustos, más aún inscrito en una época en la que —Baudelaire ya lo había advertido— el mercado del arte se había convertido en un enemigo de la creación.

Pero porque el arte es una invención del espíritu que viene a contrariar lo natural, una "afectación", una forma, es por ello también, igual que para Nietzsche, una mentira. En un doble sentido: ficción y engaño desvergonzado mientras no descubrimos por debajo de ellos los desencantos de la realidad, sus malos humores, su inminente decadencia. "El arte es esencialmente el arte de mentir. Siempre es una representación, una imagen, una ficción. Y como se propone que lo que representa sea como la verdad misma, se propone engañar (...) sin engaño, sin mentira no hay arte".[12] Pues el arte no se propone representar la verdad de lo real. Cuesta denuncia, así, el concepto naturalista del arte y, en cambio, proclama la autonomía del arte, de su propia verdad definida por el engaño. "Pues el arte es bueno como mentira. Y una moral que no se prohibe algo que es bueno no parece que peca principalmente contra la moral.[13]

Este concepto del arte como mentira complementa su visión trágica. La verdad del arte como acción es independiente de la vida, de la cual se distancia: se encarniza en contraponerse a su moral. Al arte no le afecta la culpa; no se hace responsable de nada. Es inocente. Por su inocencia, es construcción de formas que son indiferentes a su contenido, a esa inmediatez que lo adultera. El arte es mentiroso en su relación con la vida, verdadero en relación consigo mismo, en tanto que su fascinación es su verdad. Y justamente en la fascinación emanada de la vida hay un engaño.

El arte es mentira e inocencia. Baudelaire veía en el genio un niño que, como éste, es capaz de ver todo con novedad. Así, dice Baudelaire que "el genio no es más que la infancia recobrada a voluntad, la infancia dotada ahora para expresarse de órganos viriles y del espíritu analítico que le permiten ordenar la suma de materiales involuntariamente acumulada".[14] La verdad del arte proviene de un estado de "congestión", de unos ojos extasiados ante el cuadro de la vida que les infunde respeto y los maravilla. El verdadero artista conserva la inocencia del niño para abrir todos sus sentidos a la vida, mas

no para representar la verdad de ésta sino para edificar otra, entrañable solamente al arte: la verdad de sus formas, de su aventura lúdica.

Sin duda, el arte procede de una sociedad determinada y a ella regresa; lleva la marca de sus modas, de su moral, de sus pasiones: de esas fugacidades percibidas por Baudelaire. ¿Quién duda de que el arte vanguardista de principios de siglo forma parte de amplias transformaciones sociales? Nada indica que Cuesta haya negado esta verdad elemental. La realidad es una referencia permanente para el artista, para el escritor. El problema reside más bien en la pretensión de atar su verdad a fines ajenos al arte; en la renuncia a la verdad y al interés estrictamente artísticos. Tan falso es confundir la creación artística con la vida y la verdad correspondiente a cada una, como empobrecedor para el arte ponerse a las órdenes de la vida y de sus intereses. De ambos modos, el artista se extravía, renuncia a ser fuerza activa, voluntad que afirma la vida: creación.

Por eso, el artista, cuando se vale del arte como un instrumento político, "en vez de analizar la realidad, poniendo de manifiesto su complejidad psicológica, biológica, social, etc., la sintetiza en formas esquemáticas y primitivas, semejantes a las formas mitológicas, de tal modo que toda la vida aparezca como una lucha simple entre dos voluntades (el ángel y el demonio, el bien y el mal), una política, las cuales pueden personificarse en una política, las cuales pueden explotarse políticamente".[15] Un arte así concebido no puede expresar la realidad, porque es una ilusión pensar que para humanizar el arte es menester darle un contenido crítico, político o histórico, por creer que éstos están más próximos a ella. Esta frecuente recomendación al artista, ignora que también la ciencia o la política tienen sus propias exigencias que les separan de la vida.

Pero no nos equivoquemos pensando que Cuesta reclama la separación del arte y de la vida con la intención de que el arte se refugie en lo meramente artístico. No es una escapatoria lo que pide sino una libertad, un arte libre del acoso social. Las ideologías tiranizan las artes de su tiempo —pintura, música, poesía—, le imponen compromisos dignificantes: se sirven de ellas determinando sus contenidos. Por eso insiste: "no es al contenido a lo que debe la música su diferencia de otra, su novedad; es la forma. Y la forma no es un producto colectivo, un sedimento nacional; la forma es una creación

personal".[16] Cómo no defender entonces la moral propia del arte, la verdad de su mentira: verdad que comienza donde cualquier otra moralidad, que pretenda someterlo, acaba. Verdad que tiene lugar en el mundo del arte y de la política.

Las minorías y la democracia

Son pocos los héroes: una minoría. Pero es ésta la impulsora del proceso histórico. Cuesta se adhiere a esta concepción. A propósito de la historia de México nos dice: "hay que advertir que fuera de (una) reducida minoría, la nación mexicana no ha tenido verdadera existencia propia, no ha concebido nunca su responsabilidad histórica como tal; que nuestra sociedad nacional ha sido creación y responsabilidad exclusiva de esta minoría...".[17] Una minoría que abarca las distintas manifestaciones de la cultura: literatura, arte, política. Y en este sentido, se inscribe en una corriente de pensamiento de diverso timbre y humor doctrinal que atribuye a las minorías un desempeño protagónico en la sociedad. Los autores más conocidos —Vilfredo Pareto, Robert Michels, Gaetano Mosca— se ocupan de la sociología política: estudian la formación de las clases elegidas, los grupos dirigentes, las aristocracias. Pero más que festinar la dominación de unos pocos sobre la multitud inerme y obediente, expresan su preocupación por el fenómeno oligárquico que acompaña a toda forma de vida social, incluyendo al Estado democrático representativo.

En términos generales, la teoría del elitismo, que se pone en boga durante un largo periodo que corre entre el último tercio del siglo XIX y la cuarta década del nuestro, observa cómo el sufragio pasa por el sistema de partidos y cómo en el seno de éstos se genera la élite, cuya organización es clave para entender la dominación de los elegidos sobre los electores. Se trata de teorías con definidas pulsiones liberales y democráticas que si bien advierten, desde la perspectiva de la representación, esa doble lógica democrática y de dominación, no se entregan al pesimismo. Robert Michels, que era el más joven de los tres, intentaba indagar hasta qué punto la democracia como ideal podía sobrevivir en un clima oligárquico; para él, la organización política de la sociedad moderna tiene necesidad de dirigentes profe-

sionales, pues el sistema de partido no puede prescindir de ellos, lo cual no obsta para que se impongan ciertas formas de control popular.

Por su parte, Gaetano Mosca, reconocido como un liberal moderado, aunque estaba consciente de que una minoría organizada triunfa sobre una mayoría sin voluntad ni acción común, encontró en el concepto de fórmula política una salida para evitar que la clase política ejerciera un poder arbitrario, pues si otrora ese poder se originaba en creencias sobrenaturales, en las democracias modernas la autoridad se fundamenta en un principio racional como es el sufragio que, pese al predominio de su eficacia simbólica que trae consigo la dominación de los dirigentes sobre los dirigidos, no puede eludir su carácter representativo.

El elitismo es antisocialista: niega, pues, la fuerza activa de las masas, apáticas e inertes, pero siempre les reserva un poder con valor y, por tanto, está lejos de justificar la opresión. Más bien, parte del convencimiento dramático de que la democracia literal es una forma de gobierno imposible. La doctrina de las élites, que ha ejercido una gran influencia en demócratas realistas como Sartori o Shumpeter, simplemente replantea los alcances del método democrático y, sin excluir obviamente la voluntad popular, confiere a las minorías organizadas un desempeño primordial. Son éstas las que deciden aunque ciertamente adquieren el poder de decidir mediante la lucha por el voto mayoritario: el pueblo participa eligiendo los grupos que han de mandar. Justamente, el predominio de las minorías explica la inquietud de los elitistas acerca de las virtudes éticas de los dirigentes, es decir, acerca de la necesidad de que éstos se conduzcan con responsabilidad y eficiencia, pero algo más: la insistencia en mantenerlos a raya mediante un andamiaje institucional que evite los excesos. Mosca pensaba que el Estado moderno representativo es portador de sus propios gérmenes de disolución, entre los que destaca la manía de extender sus límites y de dilapidar la riqueza social.

A pesar de sus variantes, la teoría de las élites es, a la par, un reconocimiento del influjo poderoso de las minorías y una manifestación de desconfianza. El elitismo da cuenta de un fenómeno; pero, sobre todo, lo desmitifica. Las clases dirigentes no representan la aristocracia en el sentido más riguroso de la palabra. Pareto consideraba

que, por su debilidad, las aristocracias tienden a desaparecer: la historia es un cementerio de aristocracias.

Sin embargo, así como los elitistas desconfían de las clases dirigentes, les provoca escozor la plebe, su desenfreno y anarquía. Lo que nos lleva a pensar que si bien sus planteamientos tienen firmes bases empíricas, no excluyen ciertas valoraciones sobre unas y otras, las élites y las masas; valoraciones éstas en las que percibimos mayor estima por las minorías siempre y cuando éstas den claras pruebas de su moderación. Pues si algo indigna a un Mosca es ese arte de amotinar a las masas ciegas y conducirlas por caminos de fanatismo y confusión. Y en este sentido, el elitismo se convierte en un paradigma de la moderación, tan caro a los liberales de nuestro tiempo cuyo discurso democrático pone igual atención en el voto popular que en la conducta de los dirigentes. La madera de esta vertiente del elitismo no es, pues, refractaria a la democracia; es, por el contrario, una visión de sus límites que se resuelve mediante una interacción entre minorías y mayorías. La crítica de la democracia, doctrina de lo popular, proviene más bien de una derecha aristocratizante, para la cual el pueblo no sólo usurpa el lugar que le pertenece a la individualidad creadora, sino es sinónimo de pasiones incontroladas y de excesos que subvierten el orden de la Razón.

Ciertamente, el elitismo de Cuesta no está ligado a la problemática de la representación democrática, sino a las vivencias de aquellos convulsos días mexicanos. Aunque las páginas del artículo "La Política de altura" al que aludiremos, no descienden al anecdotario del día, sin embargo, como en el fondo de un magnífico retrato, sugiere la presencia de grupos en pugna, de generales sublevados, de intereses burgueses que luchan por hacerse valer, de las masas que no aciertan a una acción organizada y, en el corazón de la tormenta, nos muestra ese enseñorearse de la figura, por él admirada, de Plutarco Elías Calles como la autoridad que aconseja, guía: conduce.

Lo que intenta Cuesta es debatir con aquellos adversarios fantasmales —pues bien a bien nunca se sabe de quiénes se trata— que reprochan al arte y a la ciencia su distanciamiento de la vida y, por ende, su deshumanización. Pues piensa que volverlos humanos y próximos a la vida es sólo una concesión al vulgo en tanto que éste apenas entiende lo vivido en el estrecho horizonte de sus horas cotidianas. Hu-

manizar el arte y la ciencia significa divulgarlos. Y la divulgación no es más que un acto piadoso, adulador y populista que despoja a tan nobles actividades de su desinterés y su vigor. Pues bien, esa falsa ilusión aqueja también a la política. Pues aún ésta, tan cercana al pueblo según un prejuicio muy extendido, no pertenece a él, dígase lo que se diga. Por el contrario, pertenece a una élite: "no podemos desconocer la existencia de una política desinteresada y rigurosa, única que merece el nombre de política, y a la cual se puede acusar con el mismo pretexto que el arte; pues también es una actividad de excepción, una actividad de minorías".[18]

Si la política se abandona en manos del vulgo, se oscurece: pierde "altura", y al perderla desencadena toda clase de trastornos sociales. Pues ¿qué mayor trastorno puede generarse que aquél proveniente de "la ilusión popular con la que se embriaga a la mediocridad de cualquiera". Las políticas democráticas, burguesas, socialistas son todas hijas de una borrachera, del acceso de pasiones e intereses particulares al mundo político que debería estar solamente regido por el interés general que es, paradójicamente, el desinterés, el mismo que predomina en el arte. Cuesta apela entonces a un esteticismo que trataría de sujetar la política a los cánones rectores del arte tal y como él lo concibe. Esteticismo que ve en la política una forma de belleza, obra de minorías selectas, dueñas de una fuerza para sobreponerse a toda bajeza del alma, aptas para inventar un mundo de valores más allá de su ambiente y actualidad, allende una vida mediocre. Invención, aventura, creación no son emanaciones del vulgo, ni de los políticos mediocres "incapaces de crear una obra verdaderamente política, de interés general, (que) adulan las más bajas supersticiones y codicias de los hombres, para valerse de su interés, el inmediato y pasajero".[19]

La asimilación de la política al arte —arte de gobernar, de mandar—, lo aproximaba a la visión fascista que encontraba en los carcomidos cimientos de la democracia una rémora para las grandes hazañas políticas: el pueblo es ignorante, carece de opinión; su tosquedad inhabilita sus manos para tocar con destreza los delicados asuntos políticos. La eficacia política depende del buen proceder de sus dirigentes. Aunque no llega al extremo de Ortega y Gasset que considera al *hombre-masa* como el origen de la catástrofe del siglo, nos deja ver que las políticas democráticas son fuente de desgracia.

En muchos sentidos, los pensamientos de uno y otro coinciden, pese a que Cuesta recelaba demasiado del filósofo español. Seguramente leyó no uno sino varios libros suyos, según se infiere, como veremos, en su reseña crítica de *La rebelión de las masas*. De hecho, el pensador peninsular hizo sentir su presencia intelectual en México. En la segunda mitad de los años veinte su magisterio estaba fuera de duda. Para el mundo de habla hispana emblematizaba tanto la lucha contra el aniquilamiento cultural como el propósito de vivificar su atmósfera. *El tema de nuestro tiempo* (1923) da testimonio de su madurez, de que había encontrado —en la mar de sus preguntas— un nuevo estilo de pensar y de escribir. Le ocupaba la idea de unir razón y vida, de aproximar los valores que a una y a otra son propios: sinceridad y verdad, ímpetu y bondad, placer y belleza. Ambicionaba, en fin, irradiar sobre la vida —sin desdeñar nada— la luz del entendimiento.

Pero el paralelo con Cuesta no lo encontramos allí, sino más bien en *La rebelión de las masas* que comenzó a publicar en un diario madrileño, *El Sol*, en 1927. Su tema: "el advenimiento de las masas al pleno poderío social", la positividad del hecho y sus graves riesgos. Le horrorizaban las masas, esas encarnaciones de un tipo genérico que se repite en sí: son "lo mostrenco social"; criaturas "que no se exigen nada, sino que para ellas vivir es ser en cada instante lo que ya son, sin esfuerzo de perfección sobre sí mismas, boyas que van a la deriva".[20]

¿No tiene la misma inspiración aristocrática el ensayo "La política de altura" publicado en *Examen* en noviembre de 1932? ¿No son las minorías selectas de Cuesta, destinadas a conducir el mundo, las mismas que las de Ortega, disciplinadas, exigentes consigo mismas? ¿No está detrás de ambos una idéntica concepción de la cultura como superior apetito del hombre, cuya satisfacción es obra, en uno, de las más altas exigencias y, en el otro, del heroico esfuerzo? No olvidemos que para el mexicano, "la cultura, desde el punto de vista individual, es un trabajo, un rigor, un sufrimiento...".[21] Por añadidura; ¿no es verdad que ambos culpan, por así decirlo, a la democracia de ese asalto del vulgo al poder?

A pesar de tales coincidencias, un año antes de publicar "La política de altura" (1932), nuestro crítico escribe para la revista *Contemporáneos* una reseña de *La rebelión de las masas* en la que ya con injundia ya con ironía recrimina al pensador español contradicciones,

quejas, descuidos. De la nota se infiere que Cuesta le seguía los pasos, pues alude a otros libros como *La deshumanización del arte* y *El tema de nuestro tiempo*. Aunque vista en conjunto, la nota carece de articulación —a tal punto que Bernardo Ortiz de Montellano, entonces director de la revista, le pide que la corrija—, sus dudas y preguntas son, por demás, inteligentes. Si, como Ortega sugiere, las masas no son sólo indóciles frente a las minorías, sino las suplantan, ¿cómo pueden suplantar a Ortega? ¿Cómo pedir a las masas estimación a la minoría si estimar no es virtud de aquéllas? Con ironía, Cuesta expresa su admiración al filósofo por admitir que la rebelión de las masas —amenaza de anarquía— no pone solamente en peligro al hombre masa, sino también al hombre europeo y al filósofo mismo que, de esta suerte, reconoce su subordinación. Pero, al propio tiempo, ¿qué puede temer quien considera la filosofía como algo marginal, que florece en su perfecta inutilidad, librándose así del hombre medio? Las contradicciones de Ortega lo abruman, pero no por ello lo alejan de su pensamiento en aquello que concierne a la relación entre minorías y mayorías y, por ende, a la democracia misma.

El problema que nos plantea la lectura de Cuesta en este ámbito es cómo ensamblar, si es posible, las posturas de un liberal con cierto sabor a elitismo autoritario que parece defender. ¿La separación del poder y la sociedad que está implícita en esta apología de los menos arrastra un antidemocratismo? ¿Qué lugar ocupa la democracia en sus reflexiones? Cuando fija su atención en el problema de la democracia, ésta parece naufragar en mitad de un mar agitado por el avance del comunismo y del fascismo. En dos artículos tardíos, publicados en *El Nacional*, en 1936, parece aclararnos el sentido de los combates que emprende durante los años anteriores. La estalinización del Estado soviético y el auge del fascismo desafían por entonces a la democracia occidental. Cuesta se muestra preocupado ante tales fenómenos. La democracia, que es "la doctrina del nacionalismo, doctrina del Estado fundada en la razón",[22] padece una crisis. Pero tal crisis no es sino síntoma de un fenómeno cultural más profundo. Teórica y prácticamente, el racionalismo que fundó la modernidad a partir de la Ilustración, "ha perdido la fe, se ha desmoralizado".[23]

Una nueva fe, enraizada en la mística y la pasión, suplanta la antigua y apacible convicción racionalista. Si la democracia, en el pasa-

do, movió el corazón de los hombres, ahora los deja indiferentes. La "sed de ilusiones", las fantasías colectivas encuentran en el irracionalismo una respuesta a su medida. Por eso, afirma: "la democracia ya no es poder revolucionario, sino poder conservador".[24] Advierte en ello un retroceso cultural. Lo ganado con la democracia se perdió: la imperfección y cuestionabilidad del poder, la apertura de espacios para la actividad crítica; la posibilidad de investigar la autoridad. De este modo, la conciencia alerta deviene en pasividad política. ¿La razón ha cedido ante el dogma? Acaso temporalmente. Aunque habla de la decadencia y muerte de la democracia —títulos de las notas a las que me he referido—, ¿no vislumbra en el cansancio de los fanáticos, en el desgaste de su emoción agresiva, el triunfo de la reposada razón? En Cuesta, la lucidez es también anticipación: profecía.

Estas reflexiones describen uno de los momentos deslumbrantes del ensayista. ¿Leyó a Raymond Aron? Asombra su coincidencia. En el recuento que hace de su vida y obra, el sociólogo francés afirma que en 1933 aventuró una frase que pareció escandalosa: "los regímenes totalitarios son auténticamente revolucionarios, las democracias son esencialmente conservadoras; Francia y Gran Bretaña, potencias poseedoras y saturadas, son espontáneamente conservadoras del *estatu quo* (...) los regímenes democráticos, parlamentarios, conservan los valores, los principios de la civilización europea, mientras el nacionalismo destruye los fundamentos morales y sociales del antiguo orden".[25] Con el mismo escepticismo que Aron, el mexicano pone al descubierto la triada mitológica —la izquierda, la revolución, el proletariado— en que se fundamenta la construcción histórica del comunismo; con el mismo horror observa el impulso avasallador de su irracionalidad. Acaso hoy ambos verían con alivio, pero también sin alternativa, la disolución histórica de un sueño que más que fruto de la sinrazón, es hijo de la inconformidad, de esa pasión moderna del cambio y del progreso de las sociedades engendradas por la misma razón.

Cuesta prevé la resurrección de la democracia una vez exhaustas las pasiones que, por su mismo ímpetu, la desplazan. Pero no es un demócrata típico. Su observación del debilitamiento de las instituciones democráticas y la predicción de un probable resurgimiento no significan que él haya deplorado el eclipse de la democracia y deseado fervientemente su triunfo en el futuro. Su única preocupación es la li-

bertad y, por tanto, el destino del liberalismo. Inquietante unilateralidad. Pues ¿a quién le cabe separar libertades y poder democrático siendo que ambos se reclaman mutuamente? Este supone ciertas libertades para su ejercicio; aquellas exigen el régimen democrático que las garantice. Norberto Bobbio ha escrito incluso que "la prueba histórica de la interdependencia está en el hecho de que el Estado Liberal y el Estado Democrático caen juntos".[26]

De hecho, ningún régimen político moderno se ha sustraído al prestigio democrático. Los mismos comunistas y fascistas se aprovecharon del mito según el cual el poder público encuentra su fundamento legítimo en la voluntad general, la mayoría proletaria o el sentimiento popular. Por una parte, los marxistas clásicos equiparaban la dictadura del proletariado con la democracia, ciertamente más dilatada y profunda, aunque Lenin la considerase todavía como "una organización llamada a ejercer violencia sistemática de una clase contra otra clase, de una parte de la población contra otra".[27] Más acá de los clásicos, los marxistas europeos pusieron énfasis en una legalidad socialista que entretejía la democracia y la fijación de los límites del poder. Escuchemos a Della Volpe: "en lo que se refiere al por qué de (...) la restitución socialista de las normas del derecho, baste considerar que mientras exista estado y exista siquiera un estado democrático llevado al máximo de progreso, como el estado socialista; mientras exista una sociedad organizada según la relación gobernante-gobernado, es decir, un principio de un límite del poder del Estado respecto de las personas de los ciudadanos, sigue siendo algo no superado...".[28]

Por otra parte, el fascismo demandaba una participación directa de las masas en el poder político, dado que, desde su punto de vista, era el sentimiento popular la fuente de su legitimidad. En este sentido, Hermet ha hecho notar que "el rechazo de la lucha de clases por la ideología fascista, va acompañada de una declaración pseudorevolucionaria, de un rechazo común al capitalismo liberal y al comunismo en la perspectiva radiante y totalitaria de una vaga idea de socialismo nacional".[29] Un socialismo que ofrecía su propia opción democrática.

La oposición cuestiana entre la democracia, heredera de la razón, y las nuevas corrientes irracionalistas, no era tan radical. La democracia, aunque pervertida, encontró su acomodo en ellas al menos

teórica y retóricamente. Lo que resulta claro es que el ensayista mexicano, fiel a su idea de la política como actividad de las minorías, deja de lado la democracia con un planteamiento aristocrático que en el terreno de la historia corría el grave peligro de metamorfosearse en una oligarquía que, de manera poco probable, tendería al aseguramiento de las libertades, tan caras en su formulación política. Y sin embargo, la ausencia de las instituciones democráticas podrá comprenderse mejor, como veremos, en el contexto de sus debates sobre la revolución, el callismo y la educación socialista.

Tal vez, haciendo un balance provisional se nos revele como un liberal que aquí y allá debate sobre la libertad y el poder sin deslindar, en definitiva, sus fronteras. Pues para poner en evidencia la sinrazón del contrincante, provocándolo sin duda, argumenta a menudo en sentido contrario. Por ejemplo, en su polémica sobre la autonomía universitaria, reprocha al gobierno mexicano su renuencia a conceder a la Universidad su carácter de organismo público, dado que orilla a la institución no sólo a desconocer el régimen, sino también impide al Estado guardar el equilibrio al que aspira. Cuesta defendió siempre el valor de la libertad y, por lo que se aprecia, el del orden. Por eso, el veracruzano decía que: "El Estado debe ser más amplio, más clásico para que no sufra en su estructura a causa de las pugnas sociales".[30] Pero nunca tan amplio como para que desaparezca la mediación entre el Estado y el individuo, entre los intereses públicos y privados.

El Estado clásico que pedía no es ciertamente reductible al Estado democrático. Evidentemente, desconfiaba de la democracia, siempre al filo de la demagogia de la misma clase que la que erigió en la categoría política de su entendimiento. Pues la burguesía —pensaba— es "la clase más impolítica" en tanto vulgo que accede a la política para someterla a sus intereses particulares. La reserva cuestiana acerca de la democracia deriva de la incertidumbre que podría afectar su ideal de una república cuya conducción ordenada se resuelve mediante la mano firme de un dux garante de su seguridad.

Aunque las luchas democráticas comenzaban entonces, encabezadas por hombres que se habían separado del grupo político gobernante —Lombardo Toledano, Gómez Morín—, la democracia no estaba en el tapete de la discusión para las élites intelectuales de México. Habría que recordar que el primer libro importante acerca de la

literatura democrática ve su aparición en 1965 con la publicación de *La democracia en México* de Pablo González Casanova, que curiosamente pedía la "democratización interna" del partido predominante como una de las condiciones para transformar el país. El planteamiento era, amén de ingenuo, tardío. El régimen electoral provino de la fatiga histórica del partido oficial, de la inviabilidad del centralismo, de las crisis sexenales recurrentes y de un entorno mundial que reclama la democracia como estrategia de gobernabilidad. ¿La larga espera ha magnificado sus bondades? De hecho, ahora que despunta debe afrontar desafíos insospechados.

La democracia representativa, mediatizada por los partidos, parece haber envejecido, no sólo a causa del conservadurismo que la aqueja por estar ligada a un capitalismo considerado como salvaje debido a su desinterés por la equidad social, sino también por la miriada de problemas que los viejos actores políticos —principalmente los partidos— dejan al margen. A la prácticas políticas manidas, hoy se sobreponen otras nuevas, más dinámicas —manifestaciones, protestas—, más concretas —debates sobre el aborto, la ecología, la política social— que ponen en tela de juicio las formas de negociación y acuerdo implantadas por la democracia formal.

Así pues, el asunto, aunque estuvo en la mente de Antonio Caso como condición para superar lo que él llamaba "el desquiciamiento infernal" de México, no era en aquellos años un tema que quitara el sueño a nuestros intelectuales, como lo es hoy. ¿Por qué entonces reprochar a Cuesta, sacudido por aquella tempestad mexicana que vivió, no haber defendido con más decisión la democracia? Mucho mérito tiene ya su reclamo de una "política de altura". Consciente tal vez del antagonismo inherente a los valores, inscribe sus combates en distintos frentes: defiende la democracia y las libertades contra el despotismo, pero se pronuncia en favor del gobierno aristocrático cuando la democracia está al filo de la demagogia y del populismo, cuando para conservarse tolera la ruina de las instituciones que le son entrañables como la representación y el sufragio, aún a costa del sacrificio de los derechos personales.[31]

Cuesta parece enemigo de convicciones que, por su abstracción y rigidez, se vuelven inoperantes en la arena política. En efecto, pensaba que "todo gobernante, todo mandatario, toda persona de influen-

cia tiene necesidad, y precisamente para no renunciar a sus principios, de hacerse a veces a la izquierda, a veces a la derecha. En la política no hay caminos rectos, y quien se aferra a una sola convicción a una sola concepción de los casos, se impide el entendimiento de las formas de la realidad que en esa concepción no cabe".[32] Del mismo modo, el intelectual político se sitúa aquí y allá. Pues obligado a defender, por un lado, la libertad y, por otro lado, el orden, relativiza sus posiciones, pues la propia razón analítica pone en evidencia el eventual conflicto entre libertad y justicia, entre libertad e igualdad, entre individuo y colectividad.

Las contradicciones abrumaban la época; de ellas se impregnó su discurso. Debió considerar la mudanza de su parecer como un signo de vitalidad. Por algo citó alguna vez el aforismo de William Blake: "el hombre que no cambia de opinión es como agua estancada y cría reptiles".[33] No por ello, sin embargo, hemos de excusarle sus hiperbólicos enojos. Como Ortega, exageró la influencia de las masas. Aún en sus momentos de mayor visibilidad, su fuerza se sometía a la conducción de las minorías. ¿Fue a menudo impreciso? ¿Se equivocó al identificarlas —"doctrinas democráticas y socialistas"— como nacidas de una equiparable presencia del vulgo en los asuntos políticos?

Para un liberal de su cuño, el totalitarismo y la democracia de masas amenazan por igual con devorar la libertad. Mas aunque resulte una paradoja, como Pareto y Mosca no se opuso a la idea general de democracia. De hecho, quien enarbola tolerancia y libertad la da por supuesta. Su aparente antidemocratismo emana de su justificado temor al ímpetu populista que, en él, exigía la presencia compensadora de las minorías, sin las cuales, como lo sostienen los elitistas europeos —Michels, Mannheim, Aron— no habría democracia. Ya que este régimen sólo puede ser representativo y los representantes son una minoría.

No dejamos de lamentar que las reflexiones de Cuesta sobre la democracia hayan sido tardías desde la perspectiva de su corta vida, y, por tanto, inconclusas en lo que se refiere a la interacción entre minorías y mayorías, y entre las distintas minorías cuya competición es la clave del devenir democrático. Pero quedémonos con su anticipación profética del retorno democrático una vez derrotados los totalitarismos, con su clara y amplia visión de un régimen que, allende

el sufragio, abarca, como componente liberal, la defensa de las libertades y, como republicano, la posibilidad de investigar a la autoridad, ese derecho, que visto desde la otra ribera, equivale a la obligación de aquella de responder ante los ciudadanos, es decir, la *acountability*, hoy tan en boga.

¿Hacia otro nacionalismo?

La idea de nación nos remite al principio según el cual una colectividad puede hacer valer su derecho a la autodeterminación, a ser un Estado. Como tal, dicho principio es universal y su validez descansa en la racionalidad que lo bendice: a partir de la Ilustración, el Estado nacional es el ámbito que ofrece las mejores condiciones para la fecundación de los ideales democráticos y liberales.

En este sentido, el Estado nacional es, en su origen, un ingrediente cultural y político de la mitología del progreso; es la apuesta del capitalismo sobre el futuro de los pueblos cuya universalidad es compatible con las peculiaridades de su aclimatación regional. Suele decirse que la religión, las costumbres, la lengua, forman el tejido de la nación, pero no constituyen su diferencia específica en la medida en que otras comunidades también las comparten. Una nación se acredita como tal cuando se erige en sujeto soberano, idéntico a sí mismo, dando lugar a un artificio político que imita la subjetividad individual.

La nación es, pues, una convención moderna; se nos presenta como la unidad esencial en la cual la modernidad distribuye sus espacios de poder; pero no surge como culminación de historias particulares: más bien sustituye a formaciones sociales tradicionales. Pues el Estado moderno, urgido por la necesidad de ser ampliamente aceptado, es el impulsor de la nación, así como la ideología de que se nutre: el nacionalismo.

El pasado, si lo hay, sólo despierta y cobra actualidad como una referencia de identidad favorecedora de la adhesión colectiva a una organización política. Pero el pasado es prescindible. El nacionalismo norteamericano no se funda en raíces comunes, sino en verdades compartidas. Más que la conciencia inglesa heredada por las colonias, lo que las une es la idea de vivir plenamente el sueño de los derechos hu-

manos. Esa nación emerge de la voluntad y de la norma; del deseo de implantar una utopía y de una constitución que formaliza el pacto. En ningún caso como en el norteamericano puede afirmarse con más certeza que la nación es algo inventado por el poder como el secreto de su futuro, al que incluso le estorban las impurezas históricas. Después de todo, ¿era una ventaja encontrarse sin pasado feudal? Sin la rémora de poderes opuestos a la clase ascendente, ésta recomienza la historia y puede hablar en nombre de todos.

Para los mexicanos, en cambio, el enclave de la identidad está en el pasado. Cuando, en 1794, el padre Mier pronuncia su célebre discurso guadalupano, lo que está en juego es la identidad de la patria criolla. Pues la nueva hermenéutica de la tradición guadalupana implicaría a la postre la afirmación del derecho de autodeterminación; derecho éste que aparece bajo la forma de designio superior. Los norteamericanos han apelado siempre al providencialismo: no dejan de verse como el nuevo pueblo de Israel, mientras que nosotros percibimos en las apariciones de la Guadalupana la señal de un privilegio que nos equipara a otras naciones soberanas. Para Mier, precursor de las nuevas formas de dominación, el *non fecit taliter* es tan antiguo como América misma. Según él, aquí predicó Santo Tomás, a quien los aborígenes llamaron Quetzalcóatl; él fue quien difundió el culto guadalupano. Pero los americanos apostataron; lo expulsaron y cubrieron bajo tierra aquel culto que, pese a todo, sobrevivió como culto a Tonantzin. De suerte que las apariciones no son sino el recordatorio de una antiquísima preferencia mariana.

No hay, pues, nacionalismo, sino nacionalismos. Como cada individuo, cada nación tiene una conciencia de sí misma. Mudable, en perpetuo devenir, aunque siempre teñida de una cierta religiosidad: a pesar de su laicismo, los liberales sustituyeron el culto guadalupano por el de la patria, y nuestros revolucionarios por el de la revolución.

Nación, nacionalidad, nacionalismo son palabras familiares en las páginas de Jorge Cuesta, como lo son en la atmósfera cultural de esas dos décadas mexicanas, a lo largo de las cuales se debatió en torno a ellas, a propósito de la política, la religión, el arte, la literatura. Quien intente explorar el por qué tales nociones ocupan un lugar importante en los discursos de aquellas horas, podría encontrar una respuesta en las heridas profundas que dejó la Revolución Mexicana en

el cuerpo social. Pues ¿cómo no volver la mirada a ese nosotros lacerado?, ¿cómo no preguntarse, después de aquellos años cruentos, quiénes somos, qué nos identifica, qué nos diferencia de los demás pueblos? El dolor colectivo invalida la posibilidad de considerar ociosas tales miradas y preguntas, no obstante haber transcurrido más de un siglo de historia como país independiente, ya que es justamente ese dolor lo que renueva el sentido de ese vuelco de la atención, de ese adentrarse en las raíces del cuerpo doliente; en fin, lo que alienta la indagación de las bases probables de una experiencia común esclarecedora del presente y el porvenir.

La intensidad con que surgió el tema de la nacionalidad mexicana fue como un volver en sí después de un sueño o de un letargo. Esa gran conciencia que fue Ramón López Velarde capturó magníficamente ese instante en que "la novedad de la patria" emerge del padecer colectivo: "han sido precisos los años del sufrimiento para concebir una patria menos externa, más modesta y probablemente más preciosa".[34] El poeta tenía la sensación no sólo de que el país se había inventado una falsa imagen de sí mismo sino de que había renunciado a su propio ser por inconsciencia o, lo que es peor, por dinero. Lo importante para él, era que "a la nacionalidad volvemos por amor... y por pobreza", como quien escucha la voz de la tierra y regresa a ella "como un hijo pródigo". El poeta no discurre intelectualmente: siente el desprendimiento y recupera la patria íntima, la que después nos ofrecerá, provinciana y radiante en la *Suave Patria*.

En realidad, la visión lírica de López Velarde no admite otras acotaciones sobre la identidad nacional: "La alquimia del carácter del mexicano no reconoce aparato capaz de precisar sus componentes de gracejo y solemnidad, heroísmo y apatía, desenfado y pulcritud, virtudes y vicios, que tiemblan inermes ante la amenaza extranjera, como en los Santos Lugares de la niñez temblábamos al paso de los perros del mal".[35] La nación es, pues, una realidad incuestionable; no pide examen ni debate. "Unicamente quiere entusiasmo". Pero lo que vendrá más tarde es precisamente la pregunta, la querella sobre aquello que, para el poeta, está ahí, incuestionable, en la intimidad de los corazones. Y lo que vendrá después es el escrutinio de la Razón, de las razones y, también, el veneno de las pasiones.

Sin duda, el examen de la identidad nacional es epistemológicamente cuestionable. Por lo general, las respuestas son vagas y arbitrarias, pues dependen de los criterios adoptados para atrapar un objeto, para distinguirlo de otros, como dependen también de la circunstancia histórica y de las actitudes morales. En el contexto de una filosofía de la civilización, Albert Schweitzer puso un gran caudal de optimismo, sensibilidad y tiempo en su meditación sobre el asunto de la nación, la nacionalidad y el nacionalismo en los albores del siglo XX. Para él, fueron conceptos éticos los que dieron fundamento a un proceso civilizador, pero se desplomaron con la ética que era la base de la civilización. Por falta de una teoría del universo, singularizada por una reverencia hacia la vida, por el entusiasmo y el autosacrificio que sobrepujan la carencia de sentido y la desesperanza, los años crueles de la Primera Gran Guerra dieron al traste con aquellos nobles conceptos que protegían los derechos de la humanidad.

Así, el decaimiento del proceso civilizador en nuestro siglo trae consigo la declinación de la idea de la nacionalidad que, sometida en un principio al tribunal de la razón moral por Fitche, sigue su propio curso, sólo guiada por instintos innobles. De suerte que, en vez de dar origen a una humanidad civilizada, degeneró como civilización nacional, como amaneramiento, como una manía que, lejos de limitarse a la nación misma, se sintió llamada a imponerse a otras. Ya en plena descomposición, Schweitzer decía: "las naciones modernas buscan mercados para su civilización, lo mismo que para sus artículos manufacturados".[36] La experiencia histórica demuestra también que la identidad nacional tiende a convertirse en un ardid del poder, en una estrategia para fomentar la obediencia, pues sólo mediante la configuración de un nosotros no sólo se legitima la autoridad del Estado, sino se producen prácticas sociales basadas en un sentido común. La nación, esa mixtura de experiencias compartidas, organización política y conciencia de sí misma, elabora hábitos y certidumbres, exalta lo propio y discrimina la otredad, enuncia normalidades, desgrana autocomplacencias. Incluso, puede afirmarse que la genealogía de la búsqueda de una posible identidad reside en una inmadurez como ocurre en las almas adolescentes. No en vano, el propio Cuesta llegó a considerar el nacionalismo como una misan-

tropía.

Y sin embargo, es explicable que bajo ciertas circunstancias históricas, la pregunta acerca del yo colectivo llegue a obsesionar a la conciencia individual o de grupo, ya para afirmarse en una situación de mengua espiritual, ya para robar la fuerza de los otros. Como lo ha señalado León Wieseltier, "en malos tiempos, la identidad no es lo mismo que en los buenos. La expresión vigorosa de la identidad frente a la opresión no es un ejercicio de narcisismo sino de heroísmo. Y las cualidades de identidad que parecen enojosas en buenos tiempos —el carácter soldadesco y la obsesión con la solidaridad, la renuncia al desenvolvimiento individual en nombre del colectivo, la confianza en la acción simbólica, la creencia en la crueldad del mundo y la perennidad de la lucha— son los fundamentos sociales psicológicos para resistir".[37] Es evidente que esta fase del nacionalismo mexicano se inscribe en lo que el autor citado llama "malos tiempos", no tanto derivados de una opresión externa como de una lucha interna que había sido lo suficientemente dolorosa como para replantear una problemática que, sin ser extraña a la realidad nacional, tiene otras sonoridades simbólicas.

En México, la reflexión y el debate sobre la identidad nacional tienen, pues, una resonancia distinta de aquella que producen los nacionalismos europeos de los veintes y treintas de este siglo. La agresividad de éstos contrasta con ese ensimismamiento que va de las meditaciones íntimas de Ramón López Velarde a las estrategias homogeneizadoras de intelectuales orgánicos como José Vasconcelos, Manuel Gamio, empeñados en forjar patria a la medida de las necesidades de la burguesía nacional, pasando por el examen suspicaz de Samuel Ramos y Jorge Cuesta.

En 1935, Samuel Ramos publica su célebre ensayo *El perfil del hombre y la cultura en México*. Aplicando la doctrina psicoanalítica de Alfred Adler, Ramos escudriña sin complacencias el alma mexicana. Filósofo de la cultura, Ramos diagnostica en su libro la neurosis colectiva del mexicano, que vive una cultura impuesta, derivada de Europa a la que imita como defendiéndose de sus carencias, víctima de un sentimiento de inferioridad, transparente en la figura del "pelado", en apariencia fuerte, en el fondo débil e inseguro. La cultura nacional es, pues, un producto europeo frente al cual los mexicanos

adoptamos una actitud ambivalente. Llevados por ese sentir, nos denigramos y nos abandonamos a la más servil imitación como mecanismo compensatorio. Mimetismo es falsedad: nuestra cultura es una máscara, "una droga que alivia nuestra íntima depresión".

El drama no es en sí el legado europeo, sino el vivirlo sin autenticidad, el no haber superado el trauma original detectado por Ramos en el desarraigo del español que ha dejado de ser europeo porque habita en América, pero tampoco logra sentirse americano porque conserva el sentido europeo de la vida. Pero el trauma proviene también del egipticismo indígena que explica su pasividad, su resistencia al cambio y a la asimilación de las corrientes universales. El diagnóstico de Ramos no es —como ya se ve— una exaltación de la identidad nacional, pero tampoco una exhalación pesimista. En el "prólogo" a la decimoséptima edición, afirma, con ganas de aclarar malos entendidos, que "México es un país joven, y la juventud es una fuerza ascendente. En este hecho veo la garantía de que nuestra voluntad tiende a la elevación del tipo de hombre, al mejoramiento de su vida, y, en general, al desarrollo de todas las potencialidades nacionales. He apuntado vicios y defectos en la psicología mexicana y, no obstante eso, tengo la convicción de que nos esperan mejores destinos, de que el porvenir es de nosotros".[38] Para Ramos, el futuro se finca en la conciencia mexicana de sus potencialidades históricas, en la asimilación de la universalidad. Nuestra alma mimética y, por ende, neurótica, sanará cuando la cultura universal se haga nuestra, "que viva en nosotros, que sea capaz de expresar nuestra alma (...) No queremos tener una cultura artificial que viva como flor de invernadero, no queremos el europeísmo falso".[39]

Recién publicado el libro de Ramos, Cuesta redacta una nota para *El Universal* que intitula "La nacionalidad mexicana". La primera línea es ya una pregunta provocadora: "¿Es México una verdadera nación?".[40] Su respuesta, de hecho, es negativa. Pues, siguiendo a Ramos, considera que apenas nacida la nación deviene en un caos social, fruto de un antagonismo entre las ideas y la realidad, ya que ésta, inconforme con los preceptos, será siempre ilegal y habrá de nutrirse de un espíritu de rebeldía que explica la sucesión interminable de revoluciones. La nación —idea europea— contradice "nuestra tradición, nuestro carácter originales", porque las desconoce y falsifica.

No intenta definirlos, pero está seguro de que no corresponden al de una nacionalidad. Por eso, "la nación mexicana ha tenido una existencia puramente convencional y política; no obedece a una razón constitucional verdadera. Y por eso, al haberse dado la idea europea de nación como constitucional de ella, toda la vida de México, ha adquirido un carácter ilícito y clandestino".[41]

Al hablarnos de la nación, confunde nación en sentido político y nacionalismo cultural. La nacionalidad mexicana ha tenido una existencia política, mas no constitucional, es decir cultural, a diferencia de los nacionalismos europeos que no son hijos de una voluntad de los Estados nacionales sino productos de un "contenido tradicional en todos los órdenes de la cultura"; son dueños, pues, de una individualidad cultural de la que México carece. De ahí, la esterilidad de un arte y una literatura nacionales: "las obras nacionalistas no han logrado otra cosa que imitar servilmente a los nacionalismos de Europa (...) lo más extranjero, lo más falsamente mexicano que se ha producido en nuestro arte y nuestra literatura, con las obras nacionalistas".[42] Pero, ¿no resulta una visión estática y limitada de los movimientos nacionalistas? Unas veces las categorías culturales forjan la etnicidad política, otras el Estado crea la nación y le da forma. La historia de las nacionalidades europeas es plural en esta dinámica en la que política y cultura se entreveran. Los nacionalismos suelen atravesar por diferentes fases, de conformidad con el desarrollo político.

¿No es México un ejemplo de ese lento y complejo precipitado histórico de la nacionalidad? El patriotismo criollo alentó la independencia nacional con vehementes discursos religiosos como el célebre sermón de Fray Servando Teresa de Mier que erige al guadalupanismo como el mito fundador. La ventisca republicana nos trajo un nacionalismo secular, poco amistoso con el pasado novohispano; la Revolución, otro menos excluyente en el que se funden, en apoteosis romántica, las grandezas precolombinas y las creaciones de los siglos de la dominación española. Continuidad y rupturas, fusiones indigeribles: todo se da en esa urgencia de encuentros y reencuentros. Pero más que por imitación deliberada de las naciones europeas, ¿el principio de la nacionalidad no se impuso en América como resultado de la implantación acelerada del capitalismo a nivel mundial? Sus signos son ciertamente ambiguos: producen efectos de integración de

lenguaje y educación que son propicios para un sistema de dominación y son, al propio tiempo, respuestas a una situación de dependencia y explotación.

Vista la nación desde una perspectiva política, Cuesta tiene razón: la nación mexicana tiene un sentido exclusivamente intelectual. Pero ¿qué nación tiene otro sentido sino el intelectual como concepto que se elabora deliberadamente y casi penosamente consciente de sí mismo?[43] En cambio, es hiperbólico al atribuirle a los nacionalismos europeos una constitución auténtica. ¿No padecían éstos crisis semejantes? Con el mismo coraje moral con que se rehusaba a admitir el valor de las obras nacionalistas, Rudolf Rocker rechazaba los nacionalismos culturales europeos en su libro *Nacionalismo y cultura*, publicado en 1936. Turbado por la amenaza nacionalsocialista, Rocker pensaba que el nacionalismo cultural, por basarse en consideraciones políticas, era un obstáculo para el verdadero desenvolvimiento cultural. Poder y cultura se oponen entre sí: "toda la historia humana fue hasta aquí una lucha continua entre las fuerzas culturales de la sociedad y las aspiraciones de dominio de determinadas castas, cuyos representantes opusieron firmes barreras a las aspiraciones culturales o al menos se esforzaron por oponerlas. Lo cultural da al hombre la conciencia de la humanidad y de su potencia creadora, mientras el poder ahonda en él el sentimiento de su sujeción esclava".[44]

Las grandes obras —las de un Goya o un Rembrandt— maduran siempre en rebeldía contra el orden de cosas dispuesto por la nación —concepto meramente político—; en la indiferencia hacia el sentimiento nacional: nada guardan de entusiasmo patriótico los Desastres de la guerra. Con vehemencia equiparable a la de Cuesta, Rocker nos exhibe la túnica raída de un arte con esencias nacionales: "las diversas corrientes artísticas brotan, no de la nación, sino de la época y de las condiciones sociales (...) toda disquisición acerca del germen o quintaesencia nacional sobre lo que se suponen basadas las obras de arte, carecen de fundamento y no pasa de ser la manifestación de un deseo".[45]

Pero nuestro autor no llega a los extremos del anarquista, pues a él, como a Ramos, le preocupa antes que nada el proceso mimético: "...el principio de la nacionalidad mexicana no será una forma capaz de eficiencia creadora mientras sea pura capacidad de imitación".[46]

¿Hay, pues, otro nacionalismo? Para quien aborrece los ismos, es preferible la palabra nacionalidad. Ella sí puede, libre de mimetismo, adquirir "conciencia fecunda de su verdadera significación". México puede llegar a ser él mismo, poseedor de una identidad creadora si logra desprenderse de los prejuicios europeizantes. ¿Pero no es esta obsesión una forma de nacionalismo, de ese otro nacionalismo en el que gastaron sus alientos aquellos republicanos liberales, laicos, como Ignacio Ramírez y Altamirano? Y para no ir lejos, ¿no era esta pulsión liberadora lo que movía a los propios nacionalistas de su tiempo?

Para hacer frente a los nacionalistas en el ámbito cultural, Cuesta tuvo que rebajar la nación a una mera existencia convencional, negar la nacionalidad porque nuestro carácter no corresponde a semejante concepto aunque a fin de cuentas haga uso de él. Cuanta desesperación se advierte en este enredo sólo explicable a la luz de aquello que le tortura: los criterios para medir el valor de una obra en función de la nacionalidad, esa miseria de rendir culto a lo que es propio por el simple hecho de serlo, aquella miopía axiológica que eleva a rango de lo artístico la mediocridad nacional porque es "viril", como si lo sexual fuera una antorcha para alumbrar la dimensión estética.[47]

De lo que se trata, pues, en el fondo, es de desechar lo falso, lo inauténtico. Si esta batalla es eficaz, no importan las contradicciones que pueden llegar a ser exasperantes: negar la nacionalidad y anhelarla como fuerza creadora, abominar de la imitación y ver a Europa, concretamente a Francia como una influencia liberadora. Pues ¿no nos ha dicho un año antes que darle la espalda a la influencia francesa es ignorar y no comprender la vida radical y desinteresada del espíritu? ¿No ha pretendido convencernos de que la historia nacional debe al radicalismo francés su interés en consolidar la libertad?[48]

¿Con qué nos quedamos entonces? ¿Con la idea de que nuestra verdadera significación proviene del desarraigo, del descastamiento de nuestras minorías que supieron trasplantar el espíritu de Francia a nuestra realidad, o con la idea de que esa significación emanará del encuentro con nosotros mismos, cuando logremos emanciparnos de la cultura europea? Pero si tales minorías, en el orden político, sólo han impuesto un modelo incapaz de responder a nuestro carácter y, por tanto, provoca la dualidad de un deber ser que no se acomoda a lo real y un ser que vive en perpetua ilicitud, ¿cómo validar el desa-

rraigo como la verdadera realidad de la significación nacional? ¿No será entonces esa ilicitud, esa rebeldía revolucionaria lo propio de nuestro ser? De hecho, así lo piensa en otro momento en que discurre sobre la decadencia moral de la nación, cuando nos dice que "nuestra verdadera tradición es el Estado revolucionario (y que) la naturaleza profunda de nuestro espíritu es la revolución".[49] Pero entonces ya no se trata de una tradición, de un espíritu, de un carácter, sino de una reacción a un problema mal resuelto por las minorías; entonces también ya no son las minorías las que nos confieren un espíritu, un carácter, sino el pueblo sublevado contra la tiranía de aquéllas. Pero ¿cómo va a ser el pueblo si no le concede relevancia alguna como sujeto histórico?

Frente a un ser tan huidizo como Cuesta, ¿cómo desenredar la maraña? Lo único que parece claro es que frente al nacionalismo de sus días que, a su parecer, es una misantropía, un principio desencadenante de aislamientos mezquinos, aversiones intolerables, errores sentimentales, aberrantes valoraciones culturales; frente a ese nacionalismo, digo, él parece proponer otro, abierto, fundado en el desapego, en la decisión intelectual de vivir a plenitud una universalidad que es nuestro destino. De nuevo, una paradoja cuestiana, pues lo propio es penetrar en las razones de los otros y dejar que éstos penetren en nuestra morada sin ponerles barrera, dejando de lado la timidez; en fin, dicho en sus propias palabras "encontrar en una voluntad exterior (...) la esencia de nuestra propia voluntad interior, el origen de nuestra propia significación; pero dentro de la cual es menester que se manifieste nuestra responsabilidad y nuestra conciencia profunda de ella, y no sólo vaga, arrepentida, hipócrita y oscura dependencia espiritual".[50] De este modo, el mimetismo ya no es en sí el problema, sino el no saberlo, ese no asumirlo consciente y responsablemente. Pues a nuestro autor, atrapado en sus manías racionales, lo indignante es la devoción ciega por algo que tiene la apariencia de ser original pero no lo es, dado que se trata de un proceso mimético que se ignora a sí mismo y del cual sólo se derivan productos falsos.

Asimilar en vez de imitar. Tal sería la estrategia para forjar una nacionalidad creadora y eficiente, para que sus obras sean auténticas. A Cuesta le obsesiona que todo pase por la conciencia, por el arbitrio responsable y, por tanto, selectivo, como si ese tránsito de lo in-

consciente a la superficie de la conciencia obrara el milagro de una cura, de tal modo que la neurosis nacionalista pudiese un día convertirse en destino nacional. Lo selectivo se aplica a esa voluntad externa como regla general; pero no excluye, según se desprende de algunas afirmaciones, la defensa de una intimidad cuando rechaza "los lamentables productos de la depravada política universal que han penetrado la realidad nacional a través de generaciones corrompidas por la facilidad que han encontrado, gracias a las doctrinas políticas en boga para eludir la responsabilidad de fabricar el auténtico destino nacional a que la revolución aspiraba".[51]

Rechazo que no debe sorprendernos, ya no es el nacionalismo político su tema sino el nacionalismo cultural y, ocasionalmente el económico que no entendió muy bien. Quiero decir que tratándose del nacionalismo político, si no se expresó en favor, al menos fue sensible a las agresiones del poderoso vecino del norte cuando escribió —aunque haya sido en una carta escrita en 1924—: "no me ha dejado de impresionar la nueva aventura yanqui, la invasión económica, tanto por el tratado oneroso de las reclamaciones, como por las futuras (y ya presentes) consecuencias del mismo tratado. Las tentativas de formar el *trust* del tabaco y la de acaparar los ingenios y plantaciones de caña de azúcar. Esto me ha sobresaltado y veo bien el peligro. Peligro que adivina ya una efervescencia anti-yanqui aquí en México. Yo mismo soñé una de estas noches que ya era químico y que había descubierto un explosivo que pondría a México en condiciones guerreras superiores a las de los Estados Unidos, los rubios y dolicocéfalos anglosajones".[52] Catorce años más tarde, expresaría tácitamente su simpatía a la expropiación petrolera, al criticar los enredos del Departamento de Estado de los Estados Unidos.[53]

La identidad de México descansa, pues, en la no identidad, en una universalidad radical que Cuesta intentaría probar, como veremos, en el terreno de la poesía; universalidad ésta que no es exactamente una particularidad, la de la "nodriza" francesa. Lo más extraño de su razonamiento consiste en que esa carencia de identidad no empobrece nuestro ser nacional, por decirlo así, sino, por el contrario, lo dignifica, ya que así como prosperó en nosotros lo mejor de la tradición española, asimilamos la tradición francesa merced a una decisión libre y selectiva. Esta tesis es valedera para ideas, gestas, obras

determinadas, pero ¿lo es si nos referimos a procesos colectivos? Alfonso Reyes, que también participó, tal vez a pesar suyo, en aquellos debates, afirma: "La realidad de lo nacional reside en una intimidad psicológica, involuntaria e indefinible por lo pronto, porque está en vías de clasificación. No hay que interrumpir esta química secreta. Calma y tiempo son menester. Es algo que estamos fabricando entre todos. Nunca puede uno saber dónde late el pulso mexicano".[54]

Bien entendió pues Reyes que los procesos miméticos trascienden las nociones de psique individual y responsabilidad moral en las que Cuesta fijó su atención, no tanto porque ello escapara a su comprensión como a su deseo de ver un México libre de mimetismos fuera de control y en cabal dominio de una razón cuyo mejor ejemplo él encontraba en el espíritu de la cultura francesa. ¿Por qué reparar demasiado en un México ciertamente constreñido a sus obras culturales más visibles, por así decirlo, y no en ese México profundo que nada tiene que ver con la glorificación chauvinista de la mediocridad en cuya crítica Cuesta se distrajo lamentablemente, mientras otros, tan inconformes como él, ponían los ojos ahí, en esas honduras?

Bástenos recordar que cuando Antonín Artaud llegó a México en 1936, escribió: "Yo he venido a México a buscar una nueva idea del hombre".[55] Venía huyendo el torturado poeta de una civilización decadente, exhausta, que ya nada ofrecía al mundo. Y creía encontrar en el suelo de México, en su "cultura eterna" —legado de los antiguos mexicanos— una luz para él, para la humanidad toda. México ofrecía otro sentido de la cultura, ligado a la tierra, al universo. Mas percibía que aquella originalidad deslumbrante estaba a punto de perderse. Allende la literatura o el poema escrito, las pulsiones del progreso que empezaban a contaminarlo todo, había que rescatar la gran idea del panteísmo pagano, recuperar esa vibración acompasada de las fuerzas morales del hombre y las del cosmos.

Por eso, lejos de recriminar algo a los nacionalistas, Artaud pensaba que nada había de reprochable en un nacionalismo que sólo reparaba en la calidad específica de la nación y de sus obras, en aquello que las distingue. Para él no se trataba de asimilar la cultura europea imprimiéndole su forma mexicana, sino de ser fieles a la tradición secular rebelde al progreso, pues es en esa corriente espiritual donde reside la fuerza de México.[56] Rabia y hastío lo guiaban en esa bús-

queda de lo distinto, de una magia a la que era indiferente la mirada racionalista de Cuesta. Y sin embargo, ambos amaban este país y exaltaban por igual la calidad de sus obras. El mexicano ponía los ojos en el clasicismo, en la obra de su generación, en el genio de Orozco; el francés, en las raíces profundas del mundo precolombino.

Evocar a Antonín Artaud y señalar los contrastes de su pasión con la del propio Cuesta, nos confirma la polivalencia de los conceptos nación y nacionalismo que, antes de llegar a ser materia ideológica, fueron un producto social que dio nombre y sentido a un fenómeno cultural de ensimismamiento en esta etapa histórica posrevolucionaria. Gracias a ese sumergirse en la singularidad del paisaje natural y humano, México se puebla de símbolos a menudo contradictorios: la majestad del arte precolombino, la opulencia barroca, el colorido del arte popular, la magia de la fiesta. Pero aquel reencuentro espontáneo con una intimidad colectiva rebosante de contradicciones, se transformó en una estrategia política para vincular a las masas con el nuevo grupo que ejercía el poder. De este modo, el nacionalismo, surgido inocente de la nostalgia, del orgullo, de la urgencia de una inventiva artística original, pasó a ser una fuente de legitimidad del poder político. Y en esta trayectoria, acaso típica de todos los nacionalismos, dio cabida a innumerables aberraciones contra las cuales un espíritu como el de Cuesta, enemigo de la falsedad, se sublevó con todos los recursos dialécticos que estaban a su alcance.

La nueva mitología nacional, más que ser falsa por sus componentes, resultaba sospechosa por la finalidad a la que servía: una estructura política que en aquellas horas no sólo había perdido ya toda confiabilidad, sino amenazaba con erigirse en una doctrina totalitaria, no en el sentido de un Estado omnipresente y devastador de la esfera privada del individuo, pero sí en el de una concepción de la nacionalidad como un todo que posee un valor histórico en sí mismo y, por tanto, sostiene la preminencia de la colectividad sobre el individuo. Frente a esa totalidad, caben tanto la integración al espíritu gregario como la resistencia. El hombre social, lo mismo que el hombre íntimo son floraciones de la sociedad nacional en la que la regla general es el hombre indiferenciado, mientras la excepción sería la personalidad individual que se repliega en sí misma y encuentra en su soledad la fortaleza y el sentido de la vida. Como lo ha señalado José Luis Ro-

mero, en los albores de nuestro siglo, sobre todo después de la primera gran guerra, el hombre íntimo adoptó un principio de valoraciones que situaba en un punto muy bajo de la escala al hombre-masa como si no fuera otra cosa que producto de las circunstancias y considerándolo como un ejemplar inferior de la especie".[57] Habida cuenta de ese desprecio, procuró asegurar su condición de minoría privilegiada con "convencionalismos y exotismos que constituyeran claves secretas".[58] Inscrito en la tipología del hombre íntimo, refractario al gregarismo nacionalista, Cuesta da pie a una nueva paradoja. Pues él, que considera el nacionalismo como una misantropía, consuma la propia en ese apartarse de los demás que propicia, no sólo en él sino en algunos de sus compañeros de generación, elaborar las claves secretas de su redención personal.

Se aleja para permanecer ahí sin sentirse ultrajado en su dignidad. El no dar su brazo a torcer nos indica que dentro del aquí y el ahora hay una escapatoria para las "vergonzosas claudicaciones", un modo posible de vencer la humillación que impone cualquier forma de tiranía. Por eso nos dice que: "...acaso (el hombre) siempre tiene que vivir lo más delicado en el clima más inclemente. Acaso no es posible mantenerse fiel al hogar sino a través del exilio más interminable y forzoso. Acaso la enseñanza de *Ulises* nunca perderá su utilidad".[59] Esta paradoja cuestiana nos remite a otra no menos cruel: si los nacionalismos han sido devastadores, la aldea global de hoy nos empobrece aterradoramente. De ahí la advertencia de Paul Ricoeur: "tenemos la sensación de que esta única civilización mundial ejerce al mismo tiempo una especie de desgaste a expensas de los recursos culturales que forman las grandes civilizaciones del pasado. Esta amenaza se expresa, entre otros efectos perturbadores, por la extensión ante nuestros ojos de una civilización mediocre que es la contrapartida absurda de lo que llamaba yo cultura elemental. En todos los lugares del mundo, uno encuentra la mala película, las mismas máquinas tragaparras, las mismas atrocidades de plástico o aluminio, la misma deformación del lenguaje...".[60]

Acerca del ardid contrarevolucionario

Para un solitario adorador de la inteligencia, toda materia nutricia del

vulgo es desdeñable. Religiones o doctrinas políticas que tienen resonancia en el alma colectiva no son, a su parecer, sino sucedáneos de la razón, licores embriagantes de los débiles que sólo fermentan en los tugurios del mundo. Cuesta pensaba así: "en la raíz de toda religión hay defecto del entendimiento; toda religión es una compensación de la razón; toda religión es la concepción de una justicia que no cabe en la concepción racional de las cosas. La concepción de Marx es de esta naturaleza".[61] Nunca, a lo largo de sus escritos, el polemista mostró tanta vehemencia ni fue tanta su prodigalidad como en su altercado con el fantasma de Marx. Su nota, la más larga de todas, ocupa en tres ocasiones el espacio que le concedía *El Universal*. El título lo dice casi todo. A su juicio, Marx era tonto, místico, contrarrevolucionario, charlatán, inescrupuloso, zorro, incapaz de ninguna abstracción. Para sorpresa nuestra todos estos adjetivos en tropel salieron de una pluma enamorada del rigor. ¿Quería así desacreditar a sus enemigos? Cuesta escribe esta serie de artículos en marzo de 1935 en una atmósfera caldeada por la implantación de la educación socialista sobre la cual vierte, como veremos, sus personales opiniones. Presumiblemente, pues, el texto se propone devaluar el proyecto educativo en tanto fundado en una doctrina que no le merecía el menor respeto. La influencia que ejercen Narciso Bassols y Vicente Lombardo Toledano en el gobierno lo sacan de quicio; con ellos, el marxismo ha pasado a ser "la consagración religiosa del poder". Pero más allá de la circunstancia, el marxismo le obsesiona y derrama sobre él toda su bilis.

Más que un texto analítico, es un desacato. Cuesta arremete, injuria: una lluvia de alfileres caen sobre el cuerpo del gran cadáver. Cualidades y defectos de sus procedimientos intelectuales adquieren aquí toda su relevancia: fragmentos de claridad, paradojas que anonadan al adversario, simple verborrea. Pero vayamos al texto. Encontraremos al inquisidor vacilando en el flanco del ataque. Renuncia a la explicación lógica, pues para qué seguir esa veta si, de entrada, el discurso carece de rigor; para qué, si sus demostraciones son peticiones de principio; para qué, si sus tautologías son categóricas. "Opta entonces por la psicología porque su fuerza no es su razón, sino su falta de razón. El marxismo se sostiene y se seguirá sosteniendo en virtud de un poder religioso, como un puro estado de conciencia".[62] Es

la emanación patológica de una pasión desenfrenada, de un temperamento genial que supo hacer de sus vicios una virtud. Descomunal emotividad sin atributos intelectuales: ahí donde Marx se empeñaba en descubrir el velo de la ideología que oculta las relaciones de explotación, Cuesta ve un intelecto andrajoso que, con sagacidad psicológica, buscaba crear un mundo mecánico y sencillo; ahí donde Marx se ocupaba por desentrañar el secreto de la plusvalía, él encuentra una inteligencia mediocre que sufre la injusticia de no comprender el misterio del mundo objetivo.

Pues bien, ese "espíritu vulgar, oscuro, místico y salvaje, desprovisto de sentido crítico y de libertad de imaginación" tiene su importancia: arrebata y cautiva a las masas con sus "facultades místicas y dramáticas", pues la lucha de clases no es más que eso: la concepción de un drama. Entreverado con este poner al desnudo las miserias psicológicas de un hombre en cuya doctrina conviven la grandeza y la vulgaridad, la falta de inteligencia y la genialidad, el discurso cuestiano se atreve a discernimientos epistemológicos sobre la ciencia económica menos para admirar sus aciertos metódicos que para subrayar las traiciones de Marx al modelo científico. Piensa Cuesta que la ciencia económica, como toda ciencia, aísla su objeto en el seno de la experiencia social, y considera al hombre y a la sociedad como entidades físicas: es "una ciencia y no una ciencia moral o una ciencia de la cultura". Son, pues, sus leyes, como las que rigen la naturaleza, válidas para cualquier forma histórica de sociedad; en esta generalidad objetiva, "física y deshumanizada" reside su rango científico. Y esta actitud es la que distingue a la sociedad moderna de cualquier otra sociedad. En esta actitud ha consistido, y exclusivamente en ella, su carácter original y revolucionario".[63] En cambio, Marx, al subordinarla a una finalidad humana, como cualquier doctrina utilitarista, traiciona sus postulados y aniquila la ciencia. Nada hay objetivo en el marxismo; solamente una subjetividad que busca "los sufrimientos humanos en el traspatio de las arquitecturas físicas".[64]

La demolición continúa: el marxismo es anticientífico porque, entre otras cosas, es un voluntarismo: al espíritu científico lo caracteriza, de acuerdo con Plank, el eminente físico, la aversión radical a las explicaciones antropomórficas, a las teorías dramáticas. Y antropomórficas y dramáticas son todas las explicaciones por la voluntad.

"La ciencia moderna, sin excepción, descansa en el principio de que la voluntad no es un fenómeno fundamental".[65] Dejemos aparte la consideración que razón y voluntad viven en predios vecinos o ¿la voluntad no es para Kant sino la razón actuante? Reconozcamos solamente que Marx no era voluntarista. ¿O no fue él mismo quien, siguiendo a Hegel, llegó a conocer bien las intrigas de la necesidad? Más claro no puede ser en su "prólogo" a la *Contribución a la Crítica de la Economía Política*: "Jamás desaparece una formación social antes de que se desarrollen las fuerzas productivas que ella es capaz de albergar; jamás las relaciones nuevas y superiores de producción son sustituidas antes que las condiciones materiales de existencia hayan aflorado en el seno mismo de la sociedad antigua. Por eso, la humanidad no se plantea más que los problemas que es capaz de resolver...".[66] Fue de Hitler la proclamación del triunfo de la voluntad y, en todo caso, del régimen soviético, pues en aquella guerra entre los Estados, vista como un conflicto de voluntad, la política era el territorio donde todo se podía.

Lo cierto es que para Marx las fantasías de un futuro distraían de las luchas del presente. Se impacientaba con los utopistas; rechazaba sus juegos. Asimismo reprimía aquello que en otros revolucionarios, como Lasalle, resplandecía: el mesianismo profético. A juicio de un pensador que hizo de la ciencia una religión, los reinos de la dicha, las ciudades radiantes —marginados los unos por creyentes y fanáticos, soñadas las otras por cantos humanistas— serían igualmente inaccesibles a este género humano condenado al devenir. Pues no bien se entrevén por instantes aquellos cielos, se disuelven en las tinieblas. Del realismo histórico de Marx, dejó constancia Lenin cuando señaló que en aquél no se encontraría huella alguna de utopismo, ni invención de una nueva sociedad ni construcción alguna a partir de fantasías.

Ventajoso sería debatir con Cuesta. Quedémonos con algo: sus objeciones merodean el discurso de Marx sin penetrar en él, pues de lo que se trata —paradoja de quien proclama la tolerancia— es de humillar al enemigo sin permitirle hacer uso de la palabra: "Marx no era inteligente; este es el secreto de su significación: éste es el motivo que lo hizo genialmente hostil a la revolucionaria actitud científica que encontró prestigiada en la sociedad en que le tocó vivir. Precisa-

mente para satisfacer a su resentimiento, para complacer a su hostilidad invirtió los valores revolucionarios, de tal modo que revolucionario y científico pudiera parecer él".[67] Con ingenio enfermizo, Cuesta lleva sus paradojas a un extremo paralizador. ¿Cómo responderían sus contrincantes reales o imaginarios a semejantes falacias, a ese juego casi pueril? Para nuestra desgracia, no hay documentos que hayan dejado constancia de un duelo a este respecto. Pero al investigador actual no le concierne responder por sus enemigos ideológicos. Si acaso nos corresponde interrogar y comprender. Cualquiera se preguntaría por qué desdibujarse quien no tenía como norma equivocar la razón con el denuesto. Ya he dicho que la verdad de la crítica cuestiana descansa en el acto mismo de la negatividad y que, aunque la razón era su herramienta, también encontraba cabida en ella la puñalada, del mismo modo que, si las circunstancias lo exigían, la tolerancia, que era una de las máximas de su actitud crítica, podía ceder su lugar a la fobia devastadora.

Habría que comprender tal pasión a la luz de un tiempo en el que el tema social, como lo fue el religioso en el siglo XVI, provocaba incendios. Satanizar al ateo en aquel siglo atrevido era tan común como condenar en el nuestro al comunista. Ambos enconos se parecen por los tintes de religiosidad que los envuelven. No es necesario recordar que, para Cuesta, el marxismo es un sucedáneo del sentimiento religioso. Y tenía razón. Pero como sofista sólo la poseía en parte. Pues una revolución congrega lo más alto y lo más bajo del espíritu humano. Refulgente lava ella misma, es destructiva y creadora, religión y ciencia, razón y sinrazón.

Esto le permitía comprender y justificar, con cierto dejo de ironía, la conversión de Waldo Frank, al propio tiempo que reforzaba su visión del marxismo como doctrina religiosa. Pues así como repudió en André Gide su profesión de fe comunista por su "inmoralidad intelectual manifiesta", indistinguible de la "superchería", vio con indulgencia la de Frank, ya que, para éste, el comunismo era, ante todo, el movimiento cultural más importante después del cristianismo, y su convicción revolucionaria un verdadero encuentro con un Dios justiciero. Cuesta escribe: Frank "se hace marxista, en virtud de que encuentra en el marxismo una reintegración total de la existencia

humana a la persona de Dios".[68]

De hecho, el marxismo polarizaba entonces las posturas de los intelectuales; unos se adherían; otros abominaban de tal compromiso. Cuesta pertenece a éstos, como Fernando Pessoa. En ambos sobresale la insistencia en la religiosidad del marxismo; en ambos estalla el mismo sentimiento de que el marxismo no es revolucionario sino reaccionario, aunque en Pessoa el desprecio al vulgo y la predilección por las minorías aparece con más descaro, pues pensaba que "el predominio del espíritu religioso en una sociedad representa el predominio del espíritu popular, la degradación del espíritu aristocrático y de selección por el cual las sociedades se gobiernan y progresan".[69] Cuesta habla en nombre de la razón y la libertad; Pessoa es el vocero de una corriente tradicionalista que añora una república ideal de hombres libres y virtuosos.

Resistiéndose a ese poderoso oleaje histórico que fue el comunismo, el ensayista mexicano pone a la intemperie los aspectos más repelentes y sombríos del marxismo: su arrogancia, su dogmatismo, su convicción inapelable de poseer la verdad. Pero lo combate sin internarse en él. O ¿sus amagos metodológicos eran suficientes? ¿Era posible, en fin, demoler a golpe de adjetivos la soberbia construcción del concepto de plusvalía? Más que atribuirle mala fe, su alegato robustece la fidelidad a sí mismo, a un estilo provocador, mordaz, no exento de cierta ingenuidad, en tanto que pasa por alto la ambivalencia de toda incitación utópica: desesperación y esperanza, inaceptación de la pesadilla del presente y sueño que, escapando de ella, imagina un futuro deseable.

Mas si a elegir fuera, entre la ingenuidad de Cuesta y la de aquellos que dieron su aprobación a los horrores del estalinismo, me quedaría con la de aquél, que supo denunciar la ingenuidad de un Marc Chadourne cuyo libro *L'URSS sans passión* resulta una grotesca exaltación de la Rusia comunista triunfal, perfecta, ajena a la aventura y al azar.[70] Pero no se trata de preferir sino de comprender. Detrás de todas las falacias cuestianas, estaba, paradójicamente de nuevo, la defensa de una sociedad racional cuyos cimientos se resquebrajaban por el embate del irracionalismo comunista. Como una paradoja también, esa defensa dio lugar a las persecuciones más irracionales de nuestro siglo. Pues el *statu quo* liberal cada vez que se ha sentido

amenazado recurre al lugar común de imputarle a los comunistas cualquier desorden imaginable. En los años cincuenta, el macartismo constituye el ejemplo más representativo de esa contrarrevolución conservadora dominada por el pánico colectivo. El ejemplo cundió: todo enemigo del *stablishment* era comunista, aún cuando solamente enarbolara la más inocua defensa de los derechos civiles. En el México de fines de los sesenta, fue esta retórica mórbida la que sustentó la masacre de Tlaltelolco. De este modo lo que era para Cuesta un ardid contrarevolucionario —el marxismo— se convirtió en el programa de aquellos que obsesivamente han perseguido a todo ciudadano que ejerce libremente la crítica del poder; en la trinchera de aquellos que han clausurado toda alternativa a esta sociedad carcelaria. En contraste con aquella época en la que aleteaban esperanzas de cambios históricos profundos, la nuestra se hunde en las aguas oscuras de un conformismo repugnante. Pues las expectativas democráticas —confundidas con una competencia entre las élites políticas— no sólo carecen del sentido de grandeza, sino que se someten a un capitalismo triunfalista y, por ello mismo, despiadado.

¿Ha muerto el socialismo, esa promesa por la que, trágicamente, dieron su vida tantos hombres y mujeres? Ha transcurrido un siglo y medio desde aquel día en que Marx y Engels dieron a conocer su *Manifiesto del Partido Comunista*. ¿Qué nos queda, a nosotros, habitantes de este claustro planetario, de aquel documento que si alguna virtud contenía era la de una esperanza de emigrar hacia otra comarca social menos impía y canallesca que ésta, sutilmente vigilada por el libre mercado? Porque el *Manifiesto del Partido Comunista* era eso: un llamado a gritos, como todo llamado liberador, a romper cadenas, a dar un salto que parecía posible, guiados los hombres por la razón inconforme con la sola interpretación del mundo, apta para transformarlo.

"Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo". Un espantajo, una leyenda que en 1848 pasaba a ser una fuerza real, una promesa cierta, ya que en la clandestinidad se sazonaba un cambio revolucionario. El texto fue elaborado a petición de la Liga Comunista, larva de la organización universal del proletariado, sueño de unidad de los que sufren y son, a la vez, portadores de una dicha futura para la humanidad entera.

Marx y Engels suscriben este documento cuya versión definitiva

fue redactada por el primero, insatisfecho con las propuestas de la Liga y las de su propio amigo y compañero de mil batallas. Según Engels que, ya sin la colaboración de Marx, redacta el prefacio a la edición alemana de 1883, una idea, fundamental, pertenece solamente a éste: la de que la emancipación de clase conlleva la emancipación de toda la humanidad. El *Manifiesto* es síntesis de la teoría de la lucha de clases, recuento admirativo de las hazañas burguesas y revelación de sus límites, sumario plan de acción, debate con las otras corrientes socialistas y convocatoria a la unidad proletaria.

Su tono es reflexivo y, al propio tiempo, vociferante. Como escribían los intelectuales europeos del siglo XIX. El encarnizamiento con el enemigo era la manera predominante de la disertación filosófica y política. De Comte a Nietzsche fluyen ríos de cólera e intolerancia: floraciones de una razón crispada. Menos contra la burguesía enemiga, más contra los que comparten el desdén al mundo burgués, Marx estalla en reproches y crueles referencias. En cierto modo, tenía razón. La burguesía estaba en lo suyo, calladamente obraba su revolución: llevaba adelante sus fuerzas productivas, las más grandiosas de la historia; construía grandes urbes, le daba a la producción y al consumo una dimensión cosmopolita, devastaba tradiciones. En cambio, los socialistas, rebeldes, atentos al dolor de los más, al plantear soluciones equivocadas, ponían en riesgo el rumbo de la historia.

El *Manifiesto* es el destilado de su estancia en París (1843-1844). El contacto con las luchas proletarias afina su visión y reafirma el acierto de sus rupturas con las corrientes que expresan, de otro modo, el mismo sentir revolucionario, pero que el genio de Treveris censura ya por su cortedad de miras, ya por sus desvíos o traiciones a una concepción revolucionaria respecto de la cual se muestra inflexible. En efecto, para entonces Marx ha censurado a los radicales alemanes como Ruge que no van más allá de la emancipación política; ha criticado el socialismo pequeñoburgués de Proudhon para quien la propiedad, en vez de abolirse, se distribuye y generaliza; y ha dedicado largas páginas a combatir en *La Ideología alemana* al deslumbrante Max Stirner. Aún en el seno del Comité de Correspondencia donde se discuten las fórmulas de esa alquimia revolucionaria, las querellas son brutales. En Bruselas, donde se redacta el *Manifiesto*, Marx recrimina a Weitling sus ensoñaciones utópicas: "nunca jamás ayudó la

ignorancia a nadie". Las fantasías no redimen; destruyen la esperanza.

El *Manifiesto* compendió, con encendida coloración, las diferencias de los comunistas con los socialistas reaccionarios, burgueses y utópicos: los que quieren volver al pasado, los que postulan reformas dejando intacta la dominación burguesa, los que aspiran a un cambio sin revolución, reducido a pequeños experimentos que cundirán como un nuevo y estéril evangelio. Marx, por el contrario, se propone situarse allí donde la experiencia histórica ofrece sus lecciones, quiere extraer sus jugos, enderezar su proyecto en concordancia con el devenir. Si la clase obrera es el sujeto revolucionario, es porque la propia burguesía la ha creado como el arma de la destrucción de su orden o, mejor, de su desorden. Pues del incesante crecer de las fuerzas productivas se desprende la estrechez de las relaciones que las nutren. La burguesía, por vocación, multiplica las potencias sociales y las lleva al límite de su crisis: la sobreproducción es una epidemia. Es su propia demasía la causa de su ruina. Por eso no es ella, la burguesía, la clase idónea para remediar sus excesos: "demasiada civilización, demasiados medios de vida, demasiada industria, demasiado comercio". ¿No es estremecedora su vigencia?

Marx no inventa el proletariado como la clase revolucionaria, destinada a la escandalosa misión de abolir la propiedad burguesa. Lo infiere de su condición, no de víctima —pues hay otras: pequeños industriales, pequeños comerciantes, artesanos que van desapareciendo y degenerando conforme se enseñorea la gran industria—, sino por ser su "producto más peculiar", la obra indeseada de su propia destrucción: su sepulturero, inevitable en el sentido menos de una lógica de fatalidad que de una amenaza latente que proviene de su potencialidad creadora. ¿Latencia perdurable, no obstante las atrocidades del totalitarismo de nuestro siglo?

Marx pensaba que el tiempo perfeccionaría las formas de la resistencia burguesa, incluidas las de su entendimiento. Hoy en día, la gran máquina puede digerirlo todo, volverlo inocuo. Un texto como el *Manifiesto*, otrora material de lectura obrera, ha pasado a ser literatura universitaria. Más aún, si sustraemos de él las primeras y últimas líneas, lo convertimos en texto clásico: testimonio duradero de un tiempo, digno de atesorarse en la estantería como un bello fósil, o de estudiarse apaciblemente como un documento interesante que dio

lugar, según la mirada, a la efervescencia entusiasta de una era burguesa ya superada o a la esperanza fallida de aliviar el sufrimiento de los más, de quienes, en la disputa por el tiempo social, salen mal librados; o bien lo podemos conservar como un panfleto que fue el germen de una doctrina cuya intervención histórica desató tal ignominia que más vale no recordar.

Esta lectura tranquilizadora supone la declaración de que aquel espantajo que recorría Europa ha muerto de viejo, y el proletariado ha desaparecido de una sociedad postindustrial y, por tanto, la lucha de clases es una violencia resuelta por los amables consensos de la próspera democracia. Lo que no obsta para que escudriñemos en el texto su valor intelectual como análisis de un presente que no es el nuestro, que nos aporta las lecciones de un dogmatismo peligroso e, incluso, para que reconozcamos, con un poco de piedad, zonas de lucidez que, sobre todo en la primera sección, nos ponen sobre el tapete las maravillas y desgracias que trae consigo la lógica de la ganancia: la creación del mercado mundial, la incesante revolución de los medios de producción, el progreso político, las aplicaciones grandiosas del saber científico; pero también las crisis, la violenta desintegración de la clase dominante y la degradación del obrero, que sólo vive para acrecentar capital.

Sin que a nadie turbe, podemos, pues, encerrar al clásico en sus confines históricos y desvincularlo de nuestros infortunios actuales. El cosmopolitismo del capital, lejos de amenazar las soberanías nacionales, es una realidad bienhechora; las crisis son contingencias naturales; la tercera ola descubierta por el visionario Alvin Toffler nos promete la utopía donde es posible fundir en fraternal abrazo las estructuras capitalistas con las sociedades democráticas e igualitarias; son viables reformas sociales a lo Barry Jones; nada impide fundar aquí y allá comunas autárquicas en pequeña escala, institucionalizar la autogestión del tiempo, como lo quisiera André Gorz, o regular los crecimientos y disponer firmes alianzas con la naturaleza al gusto de Rudolfh Bahro. Estos evangelios sociales creen abrir caminos, a pesar de la amargura de Marx, quien advertía a aquellos precursores de los nuevos desengañados que tales pequeños experimentos fracasan siempre.

¿Quién tiene que reprochar algo a quienes el malhumorado Marx

descalificaría por querer remediar los males sociales: los filántropos, los humanitarios, los ecologistas, los protectores de animales, los defensores de los derechos humanos? La sociedad burguesa que él conoció era distinta: tan lejana, tan primitiva, tan manufacturera. ¿Por qué enrojecer el texto si ya pagamos nuestra cuota de sangre, si hemos de caer en lo mismo, en insospechadas trampas, en esclavitudes probablemente más aborrecibles? Además, en nada nos parecemos a esos ciudadanos obsoletos del siglo XIX, impacientes, limitados, que nunca imaginaron los prodigios de las computadoras y la realidad virtual. ¿Para qué violentar este paisaje social si cada quien, a su modo, haciendo uso de su plena libertad, puede vivir a sus anchas? No más sacrificios, no más totalitarismos. El sol radiante de la globalización capitalista, si sabemos aprovechar su energía, saldrá para todos.

Sin embargo, la actualidad del *Manifiesto* es trepidante: una exacta descripción de nuestros días. Exacta y saludablemente intolerante en un tiempo en el que se ha disuelto, en nombre de la tolerancia, el límite de lo intolerable. Sólo que el espantajo no recorre el mundo, dado que la burguesía ha conseguido erradicar la promesa de cambio y, por tanto, instaurado el reino natural del desencanto. Pues vistos los horrores de la experiencia socialista, a los hombres de este fin de siglo no nos queda más que vivir un atroz aquí y ahora, erigido en el modo natural de la vida, en la culminación misma de la historia.

La naturalidad implica el soslayamiento de la explotación "abierta y descarada" de la que nos habla el *Manifiesto*, la ocultación de los antagonismos de clase bajo la sombra de una democracia reconciliadora y tutelar de la pluralidad política y social; implica, en fin, el reinicio de una modernidad que repite sus fracasos pero ahora con acelerados compases. Pues la historia se burla todos los días de ese grotesco esfuerzo mimético. O ¿no son las bonanzas económicas efímeras, las súbitas crisis que vuelven una y otra vez, las reformas sociales que intentan en vano equilibrios, la proliferación de la miseria, no son —repito— el recordatorio de ese esencial desarreglo que entraña la dominación burguesa?

A pesar de ello, la gran hazaña del capital como fuerza social consiste, hoy en día, en haber logrado persuadir de que vivimos en el mejor de los mundos posibles y, por ende, cultivar la indiferencia colectiva con respecto a una transformación radical de la sociedad: la

utopía de la libertad se ha consumado. Frente a esta utopía, el *Manifiesto del Partido Comunista* resulta un texto trágico: como la última proclama de la razón que intenta detener la catástrofe, como la apasionada búsqueda secular y religiosa, a un tiempo, de un hogar seguro para el hombre que, pese a la altura de ese sueño, fracasó —manjar de fanáticos y carniceros— como toda aventura humana. Trágico, en fin, como nuestro autor —Cuesta, digo—, mortificado por la contradicción entre disentir y soñar.

Pero ¿quién nos dice que el fantasma no está ahí, en duermevela, aguardando la oportunidad —si algo queda del naufragio— para que el trabajador, verdadero héroe de la modernidad, se convierta al fin, como pensaba Jünger, en el gran señor del mundo?

Notas

1 Jorge Cuesta, "La Santa Juana de Shaw", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 11.
2 *Ibídem*.
3 Jorge Cuesta, "La inseguridad política o la restricción del crédito", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 426.
4 Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Barcelona, 1979, p. 171.
5 Jorge Cuesta, "Una mujer de gran estilo: Mae West", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 158.
6 *Ibídem*, p. 155.
7 *Ibídem*, p. 157.
8 *Ibídem*, p. 159.
9 Cuesta Jorge, "Miguel Jerónimo Zendejas", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 211.
10 Cuesta Jorge, "La política de altura", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 421.
11 Cuesta Jorge, "Conceptos de arte", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 112.
12 Cuesta Jorge, "Contestación a la encuesta de la revista *Romance* sobre arte", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 369.
13 *Ibídem*.
14 Charles Baudelaire, "El pintor de la vida moderna", en *Obras*, Aguilar, México, 1963, p. 675.
15 Jorge Cuesta, "El escritor revolucionario", en *Jorge Cuesta...* (a), pp. 229-230.
16 Jorge Cuesta, "Música inmoral", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 126.
17 Jorge Cuesta, "La cultura francesa en México", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 149.
18 Jorge Cuesta, "La política de altura", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 422.
19 *Ibídem*, p. 424.
20 José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, ed. Altaya, Barcelona, 1993, p. 49.
21 Jorge Cuesta, "La autonomía de la Universidad", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 476.
22 Jorge Cuesta, "La crisis de la democracia", en *Jorge Cuesta...* (b), p. 60.
23 *Ibídem*, p. 61.
24 *Ibídem*, p. 62.

[25] Aron Raymond, *Memorias*, Alianza, Madrid, 1985, p. 152.
[26] Norberto Bobbio, *El futuro de la democracia*, FCE, México, 1986, pp. 15-16.
[27] V.I. Lenin, "El Estado y la Revolución", en *Obras Escogidas*, vol. II, Progreso, Moscú, s/f, p. 334.
[28] Galvano Della Volpe, *Rousseau y Marx*, Martínez Roca, Barcelona, 1967, p. 91.
[29] Guy Hermet, *En las fronteras de la democracia*, FCE, México, 1989, p. 117.
[30] Jorge Cuesta, "La Universidad y el Estado", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 634.
[31] Cfr. Jorge Cuesta, "La muerte de la democracia", en *Jorge Cuesta...* (b), pp. 66-67.
[32] Jorge Cuesta, "La caída del General Calles", en *Jorge Cuesta...* (b), p. 44.
[33] Jorge Cuesta, "La rebelión de las masas de José Ortega y Gasset", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 80.
[34] Ramón López Velarde, "La novedad de la patria", en *Obras*, FCE, México, 1979, p. 232.
[35] *Ibídem*, p. 233.
[36] Albert Schweitzer, *Filosofía de la civilización*, tomo I, Sur, Buenos Aires, 1962, p. 63.
[37] León Wieseltier, "Contra la identidad", en *Vuelta*, núm. 228, noviembre de 1995, p. 16.
[38] Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Espasa Calpe, 1989, p. 29.
[39] *Ibídem*, pp. 95-96.
[40] Jorge Cuesta, "La nacionalidad mexicana", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 212 y ss.
[41] *Ibídem*, p. 214.
[42] *Ibídem*, p. 215.
[43] Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1987, p. 206.
[44] Rudolf Rocker, *Nacionalismo y cultura*, Alebrik, s/f, p. 234.
[45] *Ibídem*, p. 478.
[46] Jorge Cuesta, "La nacionalidad mexicana", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 216.
[47] Cfr. Jorge Cuesta, "Concepto de arte", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 109 y ss.
[48] Cfr. Jorge Cuesta, "La cultura francesa en México", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 147 y ss.
[49] Jorge Cuesta, "La decadencia moral de la nación", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 621.
[50] Jorge Cuesta, "La cultura francesa en México", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 154.
[51] Jorge Cuesta, "Crisis de la revolución", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 504.
[52] Jorge Cuesta, "Carta al padre" (1924), en *Jorge Cuesta...* (b), p. 134.
[53] Cfr. Jorge Cuesta, "Las complicaciones de Mister Hull", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 651 y ss.
[54] Alfonso Reyes, "Lo mexicano", en *Antología*, Alianza, Madrid, 1986, p. 167.
[55] Antonín Artaud, "Lo que vine a hacer a México", en *México*, selección, prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón, UNAM, México, 1991, p. 84.
[56] Cfr. Antonín Artaud, "La cultura eterna de México", en *op. cit.*, p. 89 y ss.
[57] José Luis Romero, *La crisis del mundo burgués*, FCE, Argentina, 1997, p. 130.
[58] *Ibídem*.
[59] Jorge Cuesta, "La enseñanza de Ulises", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 278.
[60] Paul Ricoeur, "Universal civilization and national cultures", en *History and truth*, Northwestern University Press, 1965, pp. 276–277.
[61] Jorge Cuesta, "Marx no era inteligente ni científico, ni revolucionario, tampoco socialista, sino contrarrevolucionario y místico", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 573.
[62] *Ibídem*, p. 570.
[63] *Ibídem*, p. 577.

64 *Ibídem*, p. 580.
65 *Ibídem*, p. 585.
66 Karl Marx, "Prólogo" a la *Contribución a la crítica de la Economía Política*, Cultura Popular, México, 1976, p. 13.
67 Jorge Cuesta, *op. cit.*, p. 581.
68 *Ibídem*, p. 583.
69 Fernando Pessoa, *Contra la democracia, (Antología de textos políticos)*, UAM, México, 1985, p. 42.
70 Cfr. Jorge Cuesta, "L'URSS sans passion de Marc Chadourne", en *Jorge Cuesta...* (a), pp. 122-125.

Capítulo 4

Las querellas por el arte

Tradición y vanguardia

En marzo de 1932, *El Universal Ilustrado* se dio a la tarea de encuestar el fenómeno de la crisis de los escritores jóvenes de México. "¿Ustedes, vanguardistas, están en crisis?" La pregunta era insidiosa, pues, por un lado, aquéllos a quienes iba dirigida —"el grupo sin grupo"— no se consideraban vanguardistas y, por otro, sugería insidiosamente el hecho de una crisis. De hecho, el vanguardismo había sido la proclama de un grupo cuyo portavoz, Manuel Maples Arce, había escandalizado con sus manifiestos diez años antes. Bajo el título de *Actual*, los estridentistas —Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide— lanzaron en 1922 sus hojas volantes inspiradas en las vanguardias europeas como el futurismo y el dadaísmo. Eran irreverentes, divertidos; desacralizaban valores patrios y tradiciones; pero, en cambio, idolatraban aquello que les parecía cosmopolita y moderno: las grandes urbes, las máquinas, toda esa estridencia de la que abominaban las fatigadas conciencias de fines del siglo XX. La belleza estaba allí, en las chimeneas humeantes de las fábricas, en la vivacidad de las urbes, en las camisas azules de los obreros explosivos: "en esta hora emocionante y conmovida". Transgresión era palabra sagrada: muerte a las emociones dulces o melancólicas —Chopin o los "nocturnos"—, exaltación de la exquisitez moderna salida de los tubos de escape y de las proezas obreras. Su simpatía socialista era evidente.

No viene al caso valorar sus frutos. Sin embargo, un crítico como Cuesta no mostró demasiado aprecio por Maples Arce sobre el cual guardó silencio, pero tampoco lo excluyó de la *Antología* de 1928, tal vez por el juicio de otros que participaron en su elaboración, como

Villaurrutia que en 1926 escribe, siempre dueño de una justa elegancia: "sería falta de oído y probidad no dedicar un pequeño juicio al estridentismo que, de cualquier modo, consiguió rizar la superficie adormecida de nuestros lentos procesos poéticos. Manuel Maples Arce supo inyectarse, no sin valor, el desequilibrado producto europeo de los *ismos*; y consiguió ser, al mismo tiempo, el jefe y el ejército de su vanguardia".[1] ¿El vanguardismo? El grito de un poeta solitario, que el "grupo sin grupo" podía estimar o no, pero era ajeno a sus propuestas. Pues ellos, los miembros de esa "constelación", no se consideraban una vanguardia. A lo sumo hablaban de una poesía nueva, de una nueva poesía que, más allá de los parnasianos y simbolistas, detractores del romanticismo, intentaban otro lirismo que expresara su actualidad, no sin cautela y dudas.

Bastaría recordar la inquietud de Jaime Torres Bodet: "¿Podrá la poesía conservar sus caracteres propios, los que le han dado treinta siglos de historia literaria a través del tiempo, de idiomas y de civilizaciones diversas, dentro de este camino que la separa de la vida, que la hace crecer, sin genealogía, en el oxígeno irrespirable de la abstracción?"[2] Con seguridad, pensaba Torres Bodet en una de esas rutas de la joven poesía, la de quienes exhumaban a Góngora, Baudelaire y Mallarmé apoyados en las teorías y prácticas de Paul Valéry: ensayos de combinaciones matemáticas, ejercicios de la conciencia crítica que marcaría personalidades poéticas como la de Jorge Cuesta. Pero no era la única senda. Otras exploraban los yacimientos del inconsciente, otras más obedecían a pulsiones utilitarias y propagandísticas.[3]

Así, pues, por el lado de la vanguardia, la pregunta falseaba sus premisas, lo mismo que por el de la crisis que insinuaba un decaimiento, si no es que la esterilidad literaria de jóvenes que apenas habían cumplido treinta años. Pero no obstante la inconsistencia del sondeo, los escritores del "grupo sin grupo" respondieron al llamado sólo para confirmar que cada uno, de manera incanjeable, poseía una visión de las cosas que expresaban con brutal franqueza, incluso a riesgo de enemistarse unos con otros. Si Villaurrutia afirma que "no existe tal crisis, cada uno está en su puesto. Sereno, sin arrepentimiento",[4] José Gorostiza reconoce la crisis y en un acto de contrición se pronuncia "por un movimiento que esté fuertemente ligado, entrañable y cordialmente unido a nuestra inquietud, a nuestro conflicto, a nuestra

sensibilidad, a nuestra mentalidad. La 'universalidad' en la literatura cuando no es sentida y aún siéndolo corre el peligro de quedar en mimetismo. Lo verdaderamente universal es lo original y lo original es lo que cada uno lleva en sí (...). Rectifico mi actitud europeizante".[5]

Cuesta, en cambio, elude la "necia pregunta", primero en un párrafo en el cual aclara que una generación no se mide por su resonancia sino por su moral: si los otros, los atacantes, consideran que ha perdido resonancia, qué mejor, así estará más atenta a su voz que a su eco y resonancia. No contento con esa respuesta breve y desdeñosa, publica, en el mismo periódico que los ha retado, una nota —"¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?"— en la que si bien no hace referencia al vanguardismo, le da vuelta al asunto de la crisis con extraordinaria inteligencia. Pues afirmándola, la despoja del sentido que la insidia le imprimió, es decir, el de decaimiento o fracaso, y la convierte en una cualidad generacional superior. En efecto, ese grupo denostado que se formó en un medio raquítico, se singulariza por su actitud crítica, su desconfianza e incredulidad; se niega programas, ídolos y tradiciones, y asume haber nacido en crisis, así como haber encontrado en ésta un destino. En vez de avergonzarse de vivir en crisis, el grupo extrae de ella una actitud crítica merced a la cual descubre su soledad, su falta de idolatría, su pobreza que es, a la par, el orgullo de no hurtarle nada al pasado ni al futuro, ni a la nación ni a la revolución ni a la época.

Es la nota de Cuesta, una especie de manifiesto moral en el que opone a la falsa tradición, el desamparo; al hurto, la honradez; a la esclavitud de los *ismos* —mexicanismo, nacionalismo, etcétera—, la libertad para las aventuras del espíritu; a la intolerancia, la cortesía. Desamparo, honradez, libertad, cortesía son virtudes comunes compartidas incluso con un Gorostiza decepcionado de sí mismo. Hasta aquí, el pronunciamiento de Cuesta sólo pone entre el grupo y la comunidad nacional una distancia ética, una diferencia excluyente de ese nosotros predominante, enfermo de servilismo e intolerancia. Pero será un mes después, en su artículo "La literatura y el nacionalismo", evidente respuesta a Ermilo Abreu Gómez, cuando se refiera al asunto propiamente literario. Mejor que ninguno de los polemistas, pone sobre el tapete la ambigüedad de los planteamientos y la desconfianza que provocan las disyuntivas. Pues ¿a dónde va a parar en boca de

Abreu Gómez "la vuelta a lo mexicano" que proponen Samuel Ramos y José Gorostiza? "El señor Abreu Gómez ya la hace servir de escudo a la mediocridad y a la incultura".[6]

El tono de Cuesta es tan encendido como el de Abreu Gómez que días antes había publicado su contribución a esa mar de confusiones. Según éste no pretende enjuiciar a los jóvenes, y sin embargo, afirma: "la vanguardia mexicana no ha surgido para mejorar ni para empeorar ningún camino trazado o esbozado por nuestra sensibilidad, por nuestra mentalidad, por nuestro dolor, por nuestra angustia. En esta vanguardia descastada que ha vuelto la espalda, impúdica, a la sangre de nuestro solar y se ha hecho sorda al latido de la angustia de nuestra raza (...) Una literatura genuina que merezca la pena dedicar a ella la vida, tiene que servir para organizar la cultura de un pueblo, y ninguna cultura popular —por débil que sea— puede ser organizada sobre los residuos, sobre las sombras de los lindos...".[7]

¿No confundía Abreu la obra educativa del Estado —organizar la cultura de un pueblo— con la literatura? ¿Está obligada ésta a seguir los rumbos del dolor colectivo? La conciencia del sufrimiento era un hecho, ya lo he señalado; pero ¿es válido imponerle al escritor la tarea de reflejarlo? Abreu Gómez tenía acaso razón: aquella sociedad "sacudida y ensangrentada" esperaba, para organizarse, el esfuerzo de sus mejores hombres. Pero ¿tenían que ver esos urgentes afanes políticos con la libertad del escritor? En Abreu Gómez, los falsos deberes eticopolíticos se enredan con las tradiciones literarias. ¿En verdad le preocupaban éstas? "Hemos roto el hilo de nuestro espíritu", decía el yucateco a los encuestadores, más interesados en amarrar navajas que en dilucidar asuntos literarios. Sus afirmaciones lo ponen bajo sospecha. El machismo aparece como telón de fondo: "aquí sólo los hombres tienen la palabra". Contra todo ese alboroto se alza la indignación cuestiana. A su parecer, nada había de original en esa protesta contra la tradición europea, en nombre de la cual el nacionalismo empequeñece la nacionalidad, pues, en efecto, degenera toda perspectiva axiológica: "lo poseído vale porque se posee, no porque vale fuera de su posesión; de tal modo que una miseria mexicana no es menos estimable que cualquier riqueza extranjera; su valor consiste en que es nuestra. Es la oportunidad de valer, de lo que tiene cada quien, de lo que no vale nada".[8]

Para Cuesta, esa nostridad desvalida nos habla de un resentimiento que clama por volver a encender la "llama estéril" de una tradición que cuando es verdadera no necesita "vestales" que vigilen su fuego. Ya que "la tradición no se preserva, sino vive". Tal es la lección de los grandes escritores universales, de ellos que han sido "los más despreocupados, los más herejes, los más ajenos a esa servidumbre de fanáticos". Si Abreu afirma que "los discípulos no se seducen, se merecen", Cuesta responde: "la tradición es una seducción, no un mérito; un favor, no una esclavitud".[9]

¡Pobres románticos, lo mismo aquéellos que para ser libres declaran muerta la tradición que los que la declaran muerta o agonizante y buscan revivirla! Los unos se desembarazan de Europa; los otros hurgan aquí y allá, en cada región de América raíces para no sentirse empequeñecidos, pero se hunden más aún. Pues "no les interesa el hombre, sino el mexicano; ni la naturaleza, sino México; ni la historia, sino su anécdota local (...). El nacionalismo equivale a la actitud de quien no se interesa sino con lo que tiene que ver inmediatamente con su persona; es el colmo de la fatuidad".[10]

Podría parecer que Cuesta menosprecia toda tradición, en particular la tradición mexicana. Pero lo que repudia es una retórica que la invoca con vaguedad y resentimiento. En cambio, aprecia otra, más precisa, más universal que toca tanto las fibras estéticas de la creación como las de la ética: una tradición de honradez presente en la obra de Ramón López Velarde, de Manuel José Othón, de Salvador Díaz Mirón. "Es la única tradición universal que puede valer para quien la recibe...".[11] En estas líneas, nuestro polemista bosqueja lo que será su gran ensayo sobre "El clasicismo mexicano".

De aquella controversia se desprende lo que ya sabemos: la tradición, como muchos otros vocablos que son materia polémica, es ambigua. Cada protagonista la emplea en un sentido distinto, por lo cual el diálogo se antoja imposible: una pequeña Babel. Pues cada contendiente, aunque valiéndose de las mismas palabras, alude a contenidos distintos como advierte el propio Cuesta que nos descubre las paradojas de lo americano como personalización de lo europeo antieuropeo, de un tradicionalismo que es, al propio tiempo, vanguardismo que se adelanta hacia atrás. Abreu se remite a una tradición sin desentrañarla. ¿O es la tradición ese vínculo que une al artista con el dolor

colectivo, ese compromiso de darle cabida en su creación a la sangre derramada? ¿No debíamos esperar que la tradición más bien entramase formas estéticas? Y qué decir de la palabra vanguardia cuando nos pone como ejemplo de un vanguardismo deseable sólo porque es "humano", como es el caso de la pintura mexicana, sobre la que me detendré más tarde.

El fondo de la intolerancia

Si le concedemos razón a Cuesta, la crisis que caracteriza al momento, prohija los extremos, la crispación de los enemigos que se atacan sin tregua. Cada cual estigmatiza al otro. En el tablero de los discursos, no encontramos la intención de persuadir sino de aniquilar. La crítica dogmatiza; de no hacerlo, capitula. En este sentido, tanto Cuesta como sus adversarios irradian una pasión que hoy puede parecernos falsa y ridícula, pero sin la cual no entenderíamos ese proceso de racionalización —o de progreso— que nos obsequian tales desgarramientos. Cuánto debe la actual pluralidad ética y estética a la firme resistencia de críticos como nuestro autor.

Por tanto, nada nos ayudaría a comprender esa tensión social vivida en el ámbito de la cultura decir que el debate fue mezquino, y equivocadas sus premisas. En esta fase del nacionalismo mexicano en la que el Estado se consolida después de un periodo de luchas intestinas y, al propio tiempo, intenta construir las bases de una experiencia común, la controversia entre esencialistas (nacionalistas) y epocalistas (universalistas) es una dimensión del proceso.[12] Pues no se trata solamente, por parte de aquéllos, de despejar la pregunta ¿quiénes somos?, sino también combatir por ese nosotros, no importa cuán provisional sea la identidad imaginada. Y frente a ellos, heraldos de ese Estado que teje artificiosamente su hegemonía, no faltan quienes se alzan contra las verdades que emanan de la estrategia de los nacionalistas.

La tensión a que dan lugar estas diferencias rebasa a menudo el ámbito cultural propiamente dicho. Transparenta lo político y lo moral. Los Contemporáneos eran principalmente poetas. La poesía florece en el escondite de los solitarios y es alimento de unos cuantos. ¿Por qué entonces escarnecer a un pequeño grupo de escritores? ¿Por qué

pretender que el enclaustramiento de su experiencia personal deviniera en compromisos tan impertinentes como odiosos? Vista la polémica desde nuestra perspectiva, un aire de intolerancia la contamina. Disfrazada de tradición, otra fuerza se abre paso. El nacionalismo —palabra ambigua— aparece aquí como un absoluto ético y estético: como un fanatismo. En este sentido, la discusión señala el lugar de un enfrentamiento de fuerzas en el que las más débiles encaran una violencia insoportable. La postura de Cuesta —consciente a medias de su batalla— es, pues, una reacción contra el despotismo de la verdad, de una verdad única e inquisitorial en cuyo nombre el poder inmola a quienes no la comparten, en este caso, una minoría perturbadora. Es, por ende, el grito del perseguido. Si hemos visto a Cuesta mostrarse intolerante con el discurso de la izquierda, aquí enuncia el reclamo de la tolerancia. Y a pesar suyo —pues la democracia, por momentos no le simpatiza del todo— se erige en un defensor de ese régimen político que ha venido a exaltar la tolerancia como una de sus más altas virtudes.

En el seno de la democracia plural, la tolerancia es la estrategia de un pacto entre fuerzas que compiten en igualdad de condiciones, todas suficientemente débiles como para descararse en su ambición, obviamente reprimida, de eliminar a su contendiente. Del pacto emana una tregua precaria, una tensión que irrumpe en el cuerpo social en la medida en que una de las fuerzas pretende dominar a las otras. Llevada a sus últimas consecuencias, la tolerancia desemboca en el silencio respetuoso ante la diferencia y, a veces, es indistinguible de la indiferencia. De hecho cuanto más perfecta es la democracia contemporánea, más grande es la indiferencia. Es evidente, que así entendida, la tolerancia injuria la conciencia crítica que es, también, como aquélla, un componente del paisaje democrático, aunque antagónico. Pues si la tolerancia busca la paz civil, la conciencia crítica restaura el principio de la guerra, en tanto que es, en sí misma, pasión y combate no limitado al ámbito del verbo y, por el contrario, codicia el predominio de una fuerza —discursivamente enmascarada— en el terreno de la acción. Cuando un crítico liberal cuestiona, por lo general con furia, a la izquierda, no expresa sino su recóndito deseo de eliminarla. Toda crítica deviene en voluntad de exclusión del enemigo.

La crítica, no tanto la que manifiesta resistencia ante el poder como la que lanza su ofensiva a las fuerzas que muestran otro signo religioso, moral, político, viene a ser una forma de darle una envoltura racional a la violencia: un linchamiento simbólico del adversario. El crítico, que se ve a sí mismo como un ciudadano virtuoso, difícilmente reconocerá su contribución a una atmósfera cultural belicosa e intolerante, pues de tolerancia se le llena la boca. Ciertamente, a menudo la intolerancia sigue caminos sinuosos. Las formas groseras del poder religioso inquisitorial ceden su lugar a complicadas retóricas que la esconden. La tesis de Abreu consiste en afirmar que se ha roto el espíritu de nuestra tradición y nos hemos desencadenado de ella. Pero su encendida defensa de la tradición —literaria, claro está— toma un giro que pone al descubierto su trasfondo, cuando en clara alusión a las preferencias morales y sexuales de algunos escritores del grupo, sentencia: "aquí sólo los hombres tienen la palabra". En este momento, la tradición literaria pasa a segundo plano, y el romántico deja entrever la razón oficial amenazada moralmente por una minoría transgresora. Ya no le importa tanto la buena literatura cuanto la exaltación de la "virilidad", ya no tanto la tradición cultural como la aniquilación de la libertad de los "lindos".

La violencia nacionalista de Abreu acalla la voz de Sor Juana y en su lugar coloca la de un macho ridículo e intolerante. Por eso, debajo de esa superficie polémica donde parecen batirse en duelo dos estéticas contrapuestas, asoma una controversia moral y política cuyo punto central es la intolerancia del nacionalismo, en el momento en que éste ha dejado de ser un ensimismamiento a lo López Velarde, para convertirse en una Razón de Estado.

Pero volvamos al espacio en el que se discuten las tradiciones culturales, las concernientes a la literatura. Si la tradición es una continuidad, algo repetido sin sobresaltos, ¿en qué estriba ese *continuum*, cómo y cuándo tiene lugar el comienzo que es, al propio tiempo, el momento de una diferenciación? Apelar a la tradición sin estos matices sólo reduce la identidad a un vacío, a un naturalismo que se estrella contra la historia, territorio donde se suceden enfrentamientos, síntesis, nuevos nacimientos. En la sociedad moderna esa nostalgia por el reposo no deja de ser un contrasentido: lo moderno conlleva la anulación de la perseverancia, al menos en lo que al arte atañe. En ri-

gor, como lo ha demostrado la antropología social, sólo las sociedades primitivas, resistentes con desesperación a modificar sus estructuras, consiguen —frías ellas— reducir a cero su temperatura histórica, mientras las actuales —cálidas por naturaleza— se distinguen por su dinámica.[13] Aunque se trata de una distinción teórica que no corresponde, en términos puros, a ninguna sociedad concreta, nos evidencia que un tradicionalismo como el sostenido por los nacionalistas carece de bases objetivas en el ámbito en el que se cruzan los alegatos, a despecho de que, en otros, ciertos ritos, costumbres e incluso, reiteraciones del arte popular, nos revelen persistencias gracias a las cuales las sociedades garantizan su sobrevivencia.

La subjetividad de los conceptos de tradición se manifiesta en el hecho mismo de que cada exponente percibe de manera distinta la tradición y la mexicanidad. Ya pone uno la mirada en la Monja Jerónima, ya otro fija su atención en "la gravedad de nuestros paisajes", sin dejarnos en claro el porqué discrimina el encanto de Pátzcuaro,[14] ya otro más, en plenitud retórica, busca nuestro pulso y vivir conforme a sí la tradición mexicana, entraña y sustancia.[15] Amén de la subjetividad, ese aferrarse a la tradición no sólo conlleva un conservadurismo político, sino también condena al artista a la repetición, a una cobardía que Cuesta les reprochaba, pero con la cual no eran consecuentes. Pues ya Alfonso Reyes advertía a Héctor Pérez Martínez, tan furioso nacionalista: "Reyes, pícaro y detectivesco, lo encuentra culterano, gongorino, mallarmeano, contemporáneo".[16]

Romanticismo y clasicismo

Cuesta atacó al nacionalismo en diversos frentes, digámoslo así. Uno de ellos fue el romanticismo, evidentemente asociado con aquél en la Europa del siglo XIX. Bastaría recordar lo que significó el romanticismo de Herder como una defensa de la singularidad de las culturas y, por ende, una reivindicación de la nacionalidad alemana como comunidad unida por la historia y la lengua. En el regreso a lo propio, los románticos alemanes encontraron un atajo para librarse de las severas reglas que el racionalismo crítico de la Ilustración francesa había impuesto. Lo propio residía en los tiempos idos, ya en una Edad de

Oro en la que Novalis encontraba el hogar del poeta, ya en la arquitectura gótica que inspiró la obra de Wackenröder; pero la intimidad ansiada yacía también en el fondo del pueblo, en su presente vivo. En este sentido, el nacionalismo mexicano siguió una ruta paralela. Es por ello que nuestro autor, convencido de las flaquezas del romanticismo, se valió del binomio romanticismo-clasicismo para dar un soporte firme a su discusión con los nacionalismos. Las categorías provienen de Valéry, pero Cuesta las recrea, ajustándolas a la medida de sus necesidades polémicas.

Ya sabemos que para él el clasicismo es rigor, creación minuciosa, cultivo de la excepción. Es, por ende, el eterno presente: lo que no pasa, aunque, como Baudelaire, piense que como una emanación de la dualidad del hombre, la belleza encierre siempre lo absoluto y lo relativo;[17] aunque tenga que inclinarse ante la historicidad del arte, ese ingrediente sin el cual sería inasimilable. Pese a todo, el clasicismo es actual porque no está en los objetos sino en la conciencia crítica.

El clasicismo traduce la imagen del sujeto creador, de ese sujeto dionisíaco que Nietzsche ya había descubierto en Goethe, "dotado de respeto de su propia individualidad y capaz de aventurarse a gozar plenamente de lo natural en toda su riqueza y toda su extensión; bastante fuerte para la libertad; hombre tolerante, no por debilidad sino por su fuerza (...) Un espíritu emancipado".[18] El clasicismo es, para Cuesta, el ejercicio de la crítica, de la conciencia que ahuyenta la tentación del desenfreno de las emociones: describe un estado de embriaguez que produce las obras de excepción, como la de Rembrandt, que "se entregaba a una desenfrenada, pero lúcida y dichosa orgía del arte";[19] embriaguez, pérdida del equilibrio que adquiere sentido en la alegría triunfante de quien destila en la obra su voluntad de poder.

Ya conocemos la obstinación cuestiana de oponer clasicismo y romanticismo, de poner el acento en su separación: el rigor de aquél y el descuido de este que se oculta detrás de la naturalidad expresiva; la soberanía sobre la inmediatez y su sometimiento; la conciencia y su falta de ella; el intelecto y la emoción. En este sentido, se aleja de Nietzsche para quien Goethe, su modelo, que ansiaba la totalidad, combatió la separación entre la razón y la sensualidad, entre el sentimiento y la voluntad...".[20] Alejamiento estratégico que preserva al arte de la marejada sentimental.

En efecto, la ruta es otra: huir del sentimiento como si éste amenazara con arrebatarle al artista su potencial reflexivo. Lo clásico no es, pues, una nostalgia por lo antiguo, por la tradición; no es la petrificación de la belleza, es la apoteosis de la lucidez: esa "lúcida y dichosa orgía del arte" que esperaba del creador, sólo es alcanzable si éste consigue subyugar la emotividad; si, haciéndola pasar por la conciencia crítica, la transforma. Tal es el secreto de Rembrandt: "el de alojar la embriaguez en la sobriedad, el misterio en lo trivial, el extremo en la moderación".[21]

Sólo la aplicación de la conciencia crítica "desnaturaliza" el arte; sólo ella le permite producir "los brillos de lo sobrenatural". A juicio de Cuesta, el clasicismo implica un rigor que se opone a lo natural y, por ende, al romanticismo, que gusta de expresar la voz natural de la vida y recrea el lenguaje natural del pueblo. Si la crítica es el secreto de la pulsión clasicista, supone un blanco hacia el cual dirige sus flechas: sufre una suerte de revolución, de radicalismo, siempre y cuando éstos no devengan en nuevos dogmas. Nos advierte entonces que "hasta por el hecho de rebelarse contra la primacía del sentimiento, veremos que la revolución no es un nuevo dogma, una nueva fe, sino una crítica y que esto es el arte clásico, sobre todo: una crítica radical".[22] Crítica radical del romanticismo, de su falta de rigor, de su espontaneidad.

Inspirado este planteamiento en la actitud baudelairiana, no ignora los comentarios que, sobre el poeta francés, formula Paul Valéry, quien adopta la definición de lo clásico como un atributo de la subjetividad, pues clásico es el que lleva dentro un crítico y lo asocia íntimamente con sus trabajos.[23] Pero ese estado del alma es una respuesta a una situación incómoda, a una debilidad que entorpece la creación. Por eso, para Valéry "todo clasicismo supone un romanticismo anterior". Todas las ventajas atribuidas y todas las objeciones que se hacen a un 'arte clásico' son relativas a este axioma. La esencia del clasicismo es venir después. El orden supone cierto desorden restaurado por el artificio: sucede a algún caos primitivo de instituciones y desarrollos naturales. La pureza es el resultado de infinitas operaciones sobre el lenguaje y el cuidado de la forma no es otra cosa que la reorganización meditada de los medios de expresión. Lo clásico impli-

ca, pues, actos voluntarios y reflexivos que modifican una producción 'natural'...".[24]

Lo clásico y lo trágico coinciden en una misma frecuencia espiritual: ascetismo, alejamiento de la vida; mientras el clasicismo proclama su autonomía respecto a ella, la visión trágica, al afirmarla multiplica sus potencialidades. Tiende un puente que separa el arte y la vida. En fin, ambos rechazan al romanticismo que, pese al intento de fundir arte y vida, acaba por no asumirla, huyendo de ella hacia el paraje de los sueños. El romanticismo es, por ello, para Cuesta, "existencialmente cobarde y estéticamente antiartístico".

Lo excepcional del héroe trágico y lo riguroso del artista clásico se funden. No hay contradicción: ambos vencen la naturaleza. Si el propio Nietzsche es un héroe trágico es porque logra vencerse a sí mismo, doblegar lo que hay de natural en él, aunque esa porción suya derrotada tome como represalia la locura. Cuesta se pregunta si "la propia locura (de Nietzsche) no fue también, el último método, la última técnica de su espíritu contra la naturaleza".[25] La tragedia esculpe la vida y la obra del genio alemán. En su vida resplandece la lucha contra la naturaleza cuyo desenlace triunfal es el delirio; y en su obra, la de un filósofo que reúne pasión y pensamiento, se abrazan crítica y lírica: canto y danza. "Un filósofo cantando, una filosofía ebria".[26] El origen de lo trágico está ahí: en el canto y en la danza alrededor de los machos cabríos.

Si en el ámbito de la crítica literaria, el clasicismo cuestiano significa el desarraigo de lo nacional, en el de la crítica de arte se orienta hacia la ruptura con la inmediatez de la vida, es decir, apunta hacia otra forma del desarraigo como condición de su verdad estética. El clasicismo reaparece como la mano diestra y rigurosa que puede "desromantizar" el arte y emanciparlo de la vida. Pues, dice Cuesta que "la necesidad que tiene el arte de obedecer a este rigor, la pone de manifiesto el romanticismo que acercando el arte a la vida, acaba con su libertad, acaba con él. Libertad quiere decir tener una existencia propia. Libertad quiere decir poseer. Cuando el arte pertenece a la vida, carece el arte de propiedad, carece de vida".[27] ¿Cómo resolver entonces la paradoja que nos plantea en su decidido interés por el arte moderno, por ese gran artista que fue Cezanne? ¿Pueden convivir sin riña clasicismo y modernidad?

Lo clásico es lo tradicional: la tradición misma. Lo moderno es la profanación de las tradiciones. Aquello nos remite a un orden; esto, a su transgresión. Es verdad: para Cuesta lo clásico no lleva la ponzoña de la veneración al pasado, sino la huella de lo perdurable: "el clasicismo es una literatura y un arte imprevistos. No es una tradición, sino la tradición en sí. Y no es tradición lo que su obra guarda del tiempo, sino lo que el tiempo guarda de ella".[28] ¿No son contrarias la perdurabilidad y el reconocimiento de las mutaciones incesantes, de las novedades perecederas? En cierto modo, sí. Por eso el arte moderno no es aún clásico; es simplemente preciosista, es decir, un artificio, una transgresión contra la naturalidad, mientras que el clasicismo sólo llega cuando se presentan las virtudes afirmativas.

¿Sigue Cuesta la senda baudelairiana? De cara a lo nuevo, Baudelaire discierne con ambigüedad. Lo que percibe en su tiempo —la vida, el arte— le despierta pensamientos enemigos. La novedad lo deslumbra y lo inquieta. En principio acepta la relatividad del arte, el derecho de los siglos y de los pueblos a crear su propia belleza: todas las bellezas, como todos los fenómenos posibles, contienen algo de eterno y algo de transitorio, de absoluto y de particular. "La belleza absoluta y eterna no existe, o más bien no es más que la abstracción descremada en la superficie general de las bellezas diversas".[29] A pesar del vértigo de la modernidad, de sus caprichos, por encima de las modas algo permanece; de su ansiedad puede acaso extraer una pizca de eternidad.

Pero, por otro lado, pone el dedo en la llaga de los idólatras del progreso, de aquéllos que confunden las cosas del orden espiritual y material: les expone sus dudas, les pregunta "si el progreso indefinido no se convertiría en su más ingeniosa y cruel tortura, si procediendo a la manera de una negación de sí mismo, no será un modo de suicidio incesantemente renovado y si, encerrado en el círculo de fuego de la lógica divina, no se parecería al escorpión que se traspasa a sí mismo con su terrible cola, ese eterno *desideratum* que constituye su desesperación eterna".[30] El rostro de su siglo no tiene identidad: le ofrece la novedad y el espectáculo de las trivialidades, el gusto por la antigüedad y el respeto a la escuela; la potencia creadora de Delacroix y la decadencia de la imaginación; la grandeza y la fatuidad. Baudelaire no se contradice; recoge, en cambio, con lucidez, contrapuntos

de la modernidad, esa dialéctica que Michel Foucault no se cansó de poner en evidencia: las sociedades modernas han inventado la libertad, pero también las disciplinas.

No deja de ser inquietante que en un espacio cultural como el nuestro, cuyos grandes resplandores artísticos son barrocos —ya caigamos rendidos ante el arte de Tepozotlán, ya subyugados por Sor Juana— alguien habituado a las paradojas nos diga que el clasicismo es la única tradición de la poesía mexicana. Pero bien sabemos que Cuesta siempre estuvo dispuesto a sorprendernos, a lanzar su desafío aun cuando sus contendientes estuvieran exhaustos y los torneos hubiesen sido clausurados. De hecho, cuando él publica "El clasicismo mexicano" en 1934, habían transcurrido dos años de aquellos ardorosos debates sobre el nacionalismo. Y sin embargo, en su cabeza seguía girando, como un trauma, aquella lid no resuelta.

Aunque leído el texto, segregado del conjunto de sus reflexiones, parezca una aventura en solitario, sus adversarios están ahí, vivos gracias a su imaginación, a un espíritu que no puede discurrir sino en el terreno de lo agonal, de una competición por develar un enigma con el dramatismo que conlleva, pues si la historia de la poesía mexicana está inscrita en la historia universal de la poesía es porque no ha podido sustraerse a ese destino, ni siquiera cuando ha seguido las tendencias románticas, ni cuando se ha mexicanizado, ya que aún habiendo sucumbido ante esas tentaciones, no pasan de ser una contingencia: un exotismo. La poesía mexicana es española y nada más, pero tal atributo no la particulariza; por el contrario —de nuevo la paradoja— la española se universaliza en ella.

¿Nuestro polemista ha sustraído el clasicismo del arcón de Paul Valéry, para demostrar —lejos de Samuel Ramos y su psicología adleriana— la originalidad de la poesía mexicana, por no decir su grandeza? Así lo llegó a pensar José Gorostiza, años después, en 1938, cuando en mitad del sosegado silencio de sus habitaciones, escribió que clasicistas y romanticistas vivían poseídos, por igual, por la obsesión de crear una originalidad mexicana.[31] El clasicismo es, en principio, sinónimo de universalidad, de libertad, en contraste con el romanticismo que compendia mezquinas particularidades y un sometimiento al suelo que el poeta pisa, al paisaje que lo envuelve; en fin, a estímulos sensoriales y espirituales de su entorno. Es una tradición

que no es tradición, en la medida en que es un rigor y una libertad, inasimilables para los otros.

Como las más de las veces, el discurso fluye como un río sinuoso, ya que clasicismo tiene varios significados no siempre equivalentes unos a otros, aunque sea una la condición para cultivar el clasicismo: un idioma universal y culto. Mas a partir de ese momento comienzan las dificultades, pues a un tiempo el clasicismo es cultivo de formas críticas y reflexivas, tradición de herejía y radicalismo, heroísmo trágico, dignidad del silencio, decepción y, por supuesto, ese rigor tan caro a sus valoraciones poéticas. Y justamente esa polisemia le permite sostener su alegato, pues va encontrando en los poetas que analiza ya uno, ya otro de esos elementos que definen lo clásico: en Manuel José Othón, la decepción del paisaje; en Salvador Díaz Mirón, el heroísmo trágico y el silencio; en Enrique González Martínez, una herejía dentro del simbolismo y "una moralidad que es una reserva que hace una penitencia reflexiva"; incluso en Ramón López Velarde, el más mexicanista de todos, "su paisajismo es un gusto en el sentimiento de su decepción; sentimiento que resulta tanto más trágico cuanto no es la naturaleza física la que revela su aridez...".[32]

Sin embargo, hay un elemento común en todos ellos: el desarraigo derivado de una fractura con su mundo y se traduce en creación que precisa un enemigo, una contienda, una hostilidad. La poesía mexicana es la poesía de los desarraigados, de quienes no participan real y activamente en una colectividad, de quienes no sólo no le deben —en este caso, a la nación— fidelidad alguna, sino experimentan la necesidad de existir y crear a su vera, en una actitud de resistencia a sus influjos.

Octavio Paz nos relata que una noche de marzo o abril de 1935, entre un dry-martini y otro, Cuesta le habló de "uno de sus ensayos más penetrantes, 'El clasicismo mexicano'".[33] Paz era muy joven, pero, dada su precocidad intelectual, sorprende que no lo hubiese leído antes, pues el citado ensayo había sido publicado el año anterior en *El libro y el pueblo*. Sin embargo, esto no es tan importante como la lectura poco atenta que hace del texto y ni qué decir del insuficiente conocimiento de la obra de nuestro autor. ¿O no es ligereza afirmar que Cuesta "nunca explicó la causa de la supuesta inclinación de los mexicanos por las formas clásicas" cuando precisamente ese estado

del alma que Cuesta llamó desarraigo está detrás de sus consideraciones sobre la poesía mexicana?

Más que una inclinación, repito, es destino del creador que por decepcionado, por ajeno a un medio adverso, busca fuera de él, en esa vaguedad que llamamos normas universales, un asidero. En la visión de Cuesta, el poeta mexicano —quien lo es de verdad, no los Gutiérrez Nájera, no los Amado Nervo, "tristes, melancólicos, apesadumbrados, neurálgicos y pésimos poetas"— vive la tragedia del exiliado y a un tiempo la alegría que le brinda la libertad para expresarse sin ataduras. De ahí que incluso "sus primeros balbuceos (de la poesía mexicana) fueron obras clásicas y perfectas, que no ven disminuido su valor dentro de la competencia poética universal más admirable que haya habido nunca".[34] Así, el clasicismo viene a ser ya una categoría estética, ya una estrategia de combate, un condensado hiperbólico del orgullo que Cuesta sentía por lo propio, por lo nacional, aunque esto mismo se diluyera en una amorfa universalidad, por demás acorde con sus juegos de paradoja.

Así pues, la lógica del clasicismo no sólo encuentra en el desarraigo una posibilidad de comprensión, sino también, acaso, su debilidad. No es el esquematismo el punto objetable como cree Paz al decirnos que "muchos poetas y poemas no caben en esa oposición"; más bien, habría que preguntarse si la brillante falacia no deriva de una generalización traviesa del sentimiento de desarraigo que aquejaba tanto a él, Cuesta, como al grupo de Contemporáneos. En este sentido, no es casual que cuando Xavier Villaurrutia intenta caracterizar la poesía mexicana, la sorprende aristocrática en su apartamiento, en su soledad, en su lirismo íntimo, reflexiva, cuidándose siempre de no perder la cabeza,[35] poniendo en relevancia el mismo sentir.

Por desarraigo no se entiende aquí ese espejo, por así decirlo, donde, al parecer de Cuesta, "ningún mexicano debe dejar de encontrar la verdadera realidad de su significación",[36] sino más específicamente ese sentimiento de exclusión, que lo llevó a quejarse acerca de lo poco hospitalario que era el país para su aventura literaria. Así, llegó al extremo de afirmar: "somos nosotros, a quienes se nos llama desarraigados, los verdaderos mexicanos, ya que no hay nada más mexicano que estar 'desarraigado' y vivir en un aislamiento intelectual. Es el sentimiento colectivo el que nos despersonaliza y nos convier-

te en extranjeros respecto de nosotros mismos".[37] Pero bien visto el desarraigo nunca ha sido un estado del alma de los mexicanos en general, cuyo pueblo a partir de la conquista española inventó pronto símbolos de arraigamiento y comunión, como el mito guadalupano, símbolo tutelar que lo distingue privilegiadamente; ni fue tampoco un sentimiento de los poderosos para quienes el esplendor del barroco, con toda su voluptuosidad, significó un modo de afirmarse, de echar raíces, pues en cada retablo, capilla o templo, ellos agradecían la prodigalidad divina, devolviendo en oros las bendiciones de la tierra y forjando, así, una patria envidiable, a despecho de que Cuesta nos diga que el barroco mexicano sólo tiene un carácter superficial y académico, debido a la poca significación que tuvo la contrarreforma en Nueva España.

El desarraigo corresponde, pues, al sentir de los excluidos, de los desdeñados, de los perseguidos de la justicia, de aquéllos que no tienen sino dos caminos para responder a tal hostigamiento: la muerte real o metafórica, o bien el intento de desarraigar a los demás, de proclamar el desarraigo como principio de identidad. Villaurrutia y Gorostiza hicieron de la muerte el tema de su poesía; Cuesta pretendió convencernos que el desarraigo no era solamente un rasgo de su generación, sino una constante de la poesía mexicana.

Pero ¿no fue Octavio Paz quien llevó esta noción del desarraigo —transformada en soledad, exilio, orfandad— a extremos delirantes en *El laberinto de la soledad*? Sin reconocer la fuente, presentándola como una intuición original. Paz encuentra en este componente sincrónico la clave de la identidad nacional; incluso, afirma que ese sentimiento —el de orfandad, digo— es "el fondo constante de nuestras tentativas políticas y de nuestros conflictos íntimos", brindándonos un ejemplo de cómo sustituir arbitrariamente la sociología o la historia de las mentalidades por un lirismo insustentable. De hecho, desde la perspectiva sociológica, la noción de desarraigo podría servirnos como hipótesis para explicar actitudes colectivas como el escepticismo popular ante las elecciones democráticas o la proliferación de los ilegalismos; pero formulado a la manera de Paz, con tan poca sensibilidad histórica, no pasa de ser un ejemplo de ese arte del decir bien... nada.

El desarraigado no sólo no participa en la algarabía del rebaño, sino huye de ella como si fuera una plaga. Recluso en su mundo, queda en libertad para poner en su obra la exactitud que precisa. Cuesta proclamó la poética del rigor que recoge de Valéry, por un lado, y de Nietzsche, por otro, es decir, de dos pensamientos cuyo antagonismo no puede ser más violento, pero que en Cuesta conviven mansamente, seducidos ambos por el ascetismo de la forma que Gilberto Owen se permitió interpretar, a partir de un comentario a un poema de Cuesta, La Ley de Owen:

> ...sino pensando en la geometría de sus líneas
> divaga por otoñales huertos escondidos,
> donde las musas tenues se ríen entre las ramas
> y atándose al pie lastres de manzanas
> se arrojan sobre los sabios distraídos.
>
> Entonces descubrió la Ley de Owen
> —como guarda secreto el estudio
> ninguno la menciona con su nombre—:
>
> "Cuando el aire es homogéneo y casi rígido
> y las cosas que envuelve no están entremezcladas,
> el paisaje no es un estado del alma
> sino un sistema de coordenadas".

Owen considera que, en realidad, el poeta, como Velázquez en su famoso cuadro, *Las meninas*, puso varios espejos frente a él y se ve en uno de ellos. Y se pregunta si no es la ley Cuesta la que ahí, en el poema, aparece. "Es la ley que nos exige ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable, para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplando con los razonadores ojos de la lógica —no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética".[38] Owen captó muy bien lo que su amigo apuntó aquí y allá, sin un desarrollo teórico formal pero presente en todo momento: una poética del cálculo que nada deja al azar, que llega a confundirse con la meticulosidad de un relojero, con el miedo al desbordamiento; miedo éste entendible ya por el lado psíquico de quien se sabe dueño de una emotividad pe-

ligrosa, ya también por el lado estrictamente cultural de quien rechaza la expresión poética como simple reflejo de los desequilibrios del alma. Lo admirable del rigorismo cuestiano es haberlo llevado hasta sus últimas consecuencias, es decir, a un ejercicio poético tan estricto, tan poco vital que sus frutos parecen haber nacido muertos. Tan extremosa fue esta propuesta que cabe preguntarse si Cuesta no sacrificó con ella lo mejor de sí, es decir, el ímpetu demoníaco que moraba en él. En este sentido, cito de nuevo la expresión de malestar de José Gorostiza cuando afirmó que: "una clara tendencia hacia lo clásico, se convierte por asfixia en un horror a la vida, en un 'testismo' —*j'ai raturé la vif*— que ha hecho aparecer a nuestra generación no solamente al 'grupo sin grupo' como una generación sin drama".[39]

El drama de Cuesta consiste quizá en la anulación de su propio drama, a cambio de una salvación de la poesía de los demás. ¿No fue un romántico al revés? Esta duda queda, ahí, para la posteridad. Duda que no lo empequeñece; por el contrario, lo agiganta. ¿Una prueba? Los planteamientos de Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*. Como si hubiese querido rendir homenaje a nuestro autor, propone la exactitud como regla del quehacer poético. "Tengo la impresión —decía— de que el lenguaje es usado cada vez más de manera aproximativa, casual, negligente, y eso me causa un disgusto intolerable (...) No me interesa aquí preguntarme si los orígenes de esta epidemia están en la política, en la ideología, en la uniformidad burocrática, en la homogeneización de los *mass-media*, en la difusión escolar de la cultura media. Lo que me interesa son las posibilidades de salvación. La literatura (y sólo la literatura) puede crear anticuerpos que contrarresten la expansión de la peste del lenguaje".[40] ¿No se escucha aquí la voz de Jorge Cuesta desde una posteridad harta de los charlatanes?

El "vanguardismo humano de la pintura"

De la misma manera que Ermilo Abreu Gómez —estereotipo del nacionalista— repudiaba a los escritores del grupo Contemporáneos, glorificaba la pintura en nombre de un "vanguardismo humano". Pero ¿cuánto hay de cierto en esto? Hoy reconocemos el talento de José Salomé Pina y Felipe Santiago Gutiérrez; nos sorprende la lu-

minosidad de José María Velasco en sus infatigables andanzas por el Valle de México, en la glorificación de sus honduras; y nos enternece la percepción de Hermenegildo Bustos para otear, desde su extravagante curiosidad aldeana, el alma de sus retratados. Pero, ciertamente a principios de nuestro siglo, la Academia agonizaba en el lecho de la imitación y copia de los grandes maestros. No bastarían entonces el impulso que le imprimió la disciplina de Fabrés ni el brillo de Saturnino Herrán, pintor de vendedores de frutos y de antiguos dioses mexicanos.

Los jóvenes de entonces —unos por el contagio de las nuevas corrientes europeas, otros por natural rebeldía— reclaman el cambio. Gerardo Murillo, el "Doctor Atl", irradia su inquietud y su voluntad renovadora. Junto con otros artistas —Orozco, Siqueiros, Clausell, en fin— ganan un espacio en las festividades del Centenario de la Independencia en 1910 y participan en ellas; más tarde, organizan el Centro Artístico y están a punto de llegar a los muros del anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria cuando la Revolución estalla.

Durante los años de la guerra civil, los artistas se dispersan pero no declinan en sus afanes. Contrariamente a lo que podría pensarse, son años de gran actividad, de aventuras insospechadas que comprenden la arquitectura, la pintura y las artes populares.[41] Alfredo Ramos Martínez funda las escuelas al aire libre; exponen Mérida y Montenegro; Orozco participa como dibujante en *El Ahuizote* y presenta su célebre serie *La casa del llanto*, y Goitia colabora con Gamio en Teotihuacán; se preparan, en fin, para tiempos más propicios, que llegan con el empeño reconstructivo de Obregón y con el patrocinio de Vasconcelos.

El nuevo gobierno abona el terreno para una agitación cultural que se extiende a diversos campos de las artes. Ya lo dijimos: México vive, en la segunda década de este siglo, un nuevo ensimismamiento; redescubre su amor al indígena, exalta las expresiones de su cultura mestiza, desde sus gestas históricas hasta su arte popular. Otra vez, y con más intensidad, paisajes, rostros, ambientes mexicanos adquieren inusitada dignidad estética a los ojos de propios y extraños. Jean Charlot, Einsestein, Edward Weston y Tina Modotti dan prueba de la curiosidad que México provoca; sus aportaciones forman parte de ese proceso animado por la Revolución y los jóvenes talentos.

Energías nuevas y sueños postergados, fervores nacionalistas y universalismo, entreverados, son responsables de ese momento obstinado en "forjar patria". Manrique advierte "cómo esa gran bisagra de nuestro arte que es la fecha de 1921 coincide con el triunfo de la Revolución, que da la posibilidad de que nuevas formas artísticas se hagan presentes y en buena parte las nutre. También hace posible entonces la realización de viejos proyectos culturales nacionalistas planteados por los liberales desde el triunfo de la República en 1867 y a lo largo del Porfiriato, y en este sentido representa una forma de la continuidad".[42]

Pues, en efecto, durante la segunda mitad del siglo XIX, en sus relatos de inspiración mexicanista, pintores y escultores como José Jara, José Obregón, Leandro Izaguirre, Gabriel Guerra y Manuel Vilar intentan captar la belleza del indígena o evocan sus dramas históricos. Tal vez la gramática de la Academia no haya sido el mejor instrumento para expresar el sentimiento nacional de estos artistas, pues en ningún momento la estética idealizadora cede a su voluntad de emancipación; de cualquier modo, dejan entrever una búsqueda que, andando el tiempo, merced a nuevas circunstancias históricas, encontrará notables expresiones renovadoras.

En la etapa de la "reconstrucción nacional", los artistas consuman lo que la Revolución no pudo interrumpir: rebeldías y ansiedades vanguardistas, investigaciones sobre las artes populares, el barroco novohispano y los principios que rigen el arte precolombino. No hay improvisación: hay detrás descubrimientos, análisis, entusiasmos románticos si se quiere: encuentro y reconciliación con México. En los lienzos de Abraham Angel, en los primeros trabajos de Lazo, Tamayo y Castellanos se observan las huellas del retablo popular; de la experimentación de Xavier Guerrero, con la baba del nopal y los colorantes naturales, emerge una especie de obsesión telúrica; en el color de Gerardo Murillo, se escucha el eco de una pequeña pintura que vio en una cantina aldeana en la provincia michoacana;[43] en el auxilio que, con devoción, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma y Humberto Garavito presentan a las artes populares sugiriendo motivos ornamentales, se revela el deseo de abolir anacrónicas jerarquías estéticas.

Una doble causalidad desata los empeños: el sacudimiento punzante que produce la Revolución y la paradójica estimación que sienten por lo suyo quienes regresan de Europa. Ese alejarse de la tierra iluminó a muchos artistas el camino de la emancipación; se encastaron, aprendieron a respetar lo propio: ellos serían sus propios jueces, insumisos ya a la hegemonía eurocentrista. Pero también crecieron en humildad: Ángel Zárraga aseguraba que no era sino un obrero. A los 23 años, a su regreso de Europa, Mérida vive su descubrimiento. Recojo su voz: "mezcla, como soy, de indígena maya quiché y de español, el espectáculo de la brillante suntuaria de nuestros aborígenes, de sus danzas llenas de acción, de los maravillosos paisajes que se pueden contemplar en Guatemala, de las expresiones plásticas milenarias que nos legaron nuestros abuelos —los constructores de Palenque y Quiriguá— me hacía sentir el hondo conflicto de que no era fiel a mi tradición y a mi raza, al no escuchar las remotas voces interiores que tenazmente me reclaman".[44] Mérida asume una estricta fidelidad hacia lo suyo, hacia esa americanidad de raíces tan antiguas, que no ciertamente descansa en el esplendor del rebozo o la china poblana. El arte precolombino funda el encuentro entre origen y actualidad, mas no en el motivo, sino en la forma, el color y la composición.

Tomadas en cuenta estas circunstancias, a nadie sorprende hoy aquello que Anita Brenner contemplaba en los feudos del secretario Vasconcelos: pintores vestidos de overoles, redes de andamios, máquinas de escribir y espectadores atónitos.[45] Artistas y poetas sacudieron la ciudad de México que, aún provinciana, tenía apenas poco más de medio millón de habitantes. En esa "hora emocionante y conmovida", como decía Maples Arce, los artistas se organizaban en sindicatos, publicaban iracundos panfletos antiburgueses; en fin, desafiaban —Rivera más que nadie— a las buenas conciencias con sus desplantes verbales y su comportamiento, visto como libertino por aquéllas.

Pero la verdadera piedra de escándalo no eran tanto los desplantes como la nueva concepción social del arte propuesta por el muralismo. El overol y el muro fueron, para algunos, los símbolos de una deseada proximidad entre el arte y la sociedad. Pues el arte, antes confinado en la morada de los privilegiados, al explayarse a la intem-

perie, volvería democráticas sus delicias; adquiriría, en fin, su justificación social. De la democratización, diríamos, que los artistas, agrupados en el sindicato que encabezaron entre otros Xavier Guerrero y David Alfaro Siqueiros, transitaron a la propuesta de un arte proletario cuyas paradojas señaló, mejor que nadie, Orozco: un arte que no interesaba a los obreros que, fatigados de su jornada, cedían a los burgueses el deleite de ver la representación de su vida cotidiana.

Estos nuevos héroes, con hambre de ser observados, contribuyeron sin duda a darle a la Revolución un sentido cultural. En vastas superficies o minúsculas telas, dejaron el testimonio de su voluntad artística renovadora, de su visión histórica, o simplemente de su encuentro visual con la ciudad. Si Rivera avasalla con sus relatos épicos, Antonio Ruiz es un fulgor que, en la monumentalidad de sus mínimos lienzos, retrata ya con acidez, ya con ternura lo que mira a su alrededor: costumbrismo y modernidad se funden en fraternal abrazo.

Pocos resistieron la tentación de dejar su huella en los muros: Antonio Ruiz pintó un bello mural portátil y el propio Manuel Rodríguez Lozano que pensaba que el problema del arte no era de medida sino de proporción,[46] decoró también los muros de un inmueble, recientemente restaurado. Pocos también rechazaron la invitación de la modernidad. El arte moderno da un salto y, al propio tiempo, vuelve atrás, se remonta hasta la inocencia mítica de la creación primigenia, ontogénica o filogenéticamente hablando. Así como Miró sueña el dibujo de los niños y Picasso exhuma la magia de las máscaras africanas, del mismo modo nuestros pintores echan mano de su propio orgullo arqueológico. En sus más altas expresiones —Mérida, sobre todo—, los extremos se tocan: modernidad y primitivismo, universal generosidad de la pintura abstracta y peculiaridades americanas: la espuma y el fondo del mar.

Se infiere de lo anterior cuán arbitraria era la expresión “vanguardismo humano de la pintura”. Arbitraria, porque un crítico como Abreu Gómez no admitía el vanguardismo de los escritores y, sí, en cambio, rendía homenaje al de los pintores, simplemente porque le resultaba “humano”. Pero ¿qué tenía de “humano” ese proliferar de lenguajes de que dan testimonio los artistas de la época? Seguramente se refería al muralismo, indiscutible aportación mexicana al arte de ese siglo. Pero si aquél merece algún aprecio, no es por los asuntos

abordados, sino por las soluciones plásticas. Sin embargo los nacionalistas sólo tenían ojos para el relato muralista: el pueblo y sus proezas. Y justamente, por eso, Cuesta prefirió, aquí también, remar a contracorriente.

Un solitario escollo en el tiempo

Imagino la perplejidad del joven Cuesta, que durante varios años sólo observa para después, ya dueño de su juicio, educada su emoción estética, dejarnos el fruto de su esmero crítico, de su afán por revelar en la piel de su idioma poético los enigmas de la pintura: no desea interpretarla, esclarecer sus mensajes, sino tomar por propia mano, leyendo sus silencios, "la promesa de dicha" que le ofrece. Admirables miniaturas, diríamos, nos dejó sobre Mérida, Lazo, Rivera y, claro está, sobre Orozco.

Cuesta sostuvo una estrecha relación con éste. Entre ambos fluyó una simpatía nacida de la afinidad de dos almas tan dadas a decir no, a extraer de esa actitud liberadora el brillo de la creación artística. Orozco decía que "en cuanto alguien diga sí hay que contestar no. Debe hacerse todo a contrapelo y contra la corriente y si algún insensato propone una solución que allane las dificultades, precisa aplastarlo, cueste lo que cueste, porque la civilización misma correrá peligro.[47]

Como Cuesta, el pintor jalisciense cultivó el nihilismo que fue, al propio tiempo, expresión de su sentimiento nacional: como rebeldía, como ruptura de una tradición de servidumbre. ¿Nos atreveríamos a hablar de un nacionalismo presente en el pensamiento y en la obra de Orozco? No creo que haya ido más allá de plantar una semilla de confianza en sí mismo, de conciencia de su propio ser y de su destino como mexicano. Su sarcasmo no perdonó aquello considerado por él como manifestaciones aberrantes de la mexicanidad: las escuelas al aire libre y la pintura de pulquería. Cuesta descubrió justamente en Orozco esa novedad tremenda de la lucidez en la pintura, ese punto de ruptura con un arte florecido en armonía con los sentimientos "morales más elevados" de las gentes añorantes del buen vivir europeo; con un arte que, en fin, la Academia animó durante todo

el siglo XIX.

La lucidez de Orozco era inversamente proporcional a la idealización estética que dejaba atrás. Pasó por la Academia; recogió lo que su genio necesitaba para, después, al par que otros contemporáneos suyos, romper sus cadenas. Y no por instantes como Juan Cordero y Santiago Rebull, sino de modo tan radical que, durante largo tiempo, ese periodo de la Academia cayó en olvido o menosprecio, pese a aquellas fecundidades que, al margen de ella, hoy nos maravillan.

Orozco compartió con los otros muralistas la gran aventura; apreció en ellos la capacidad crítica, pero se alejó de sus creencias. Suscribió el Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores no sin poner en relevancia la debilidad de sus proclamas: la imposibilidad de socializar el arte, la necedad del repudio a las pinturas de caballete, la confusión de sus pronunciamientos sobre el contenido de la obra de arte y la creación colectiva.

No sé si habrá que insistir en que Orozco no ignoró los temas de nuestra historia, pero sí en que se distanció de los lugares comunes y de la intención propagandística. Octavio Paz decía, por ejemplo, que su "interpretación esotérica de la historia está muy lejos del marxismo de Rivera y Siqueiros; también de las ideas de la mayoría de los artistas e intelectuales modernos".[48] Orozco se cuece aparte, en la estricta exclusividad de sus ideas y de sus símbolos. El fuego, más que ninguno, está presente por doquier: quizás como destrucción en Catarsis, como liberación en su Hidalgo, como creación e inmolación en *El hombre en llamas*.

Dice Bachelard que el fuego, "entre todos los fenómenos, es el único que puede recibir las valoraciones contrarias: el bien y el mal. Brilla en el paraíso. Abraza en el infierno. Dulzor y tortura, cocina y apocalipsis".[49] Orozco no escapó a la ambigüedad del símbolo. Pues el fuego es vida y creación, pero la vida es hermana gemela de la muerte y la creación entraña un proceso en el que el ser humano, esta vez, al crear, se consume; esta ambivalencia aparece, con toda claridad en el mundo occidental y cristiano. En sus festivales ígnicos, los europeos pasean con sus hachones por los campos para fertilizarlos, para conjurar la peste; asimismo, se valen del fuego nuevo para simbolizar la pascua que es resurrección y vida nueva.[50]

Pero, a la par, el fuego describe la atmósfera esencial del mal, el

espacio donde el pecador recibe el eterno castigo que, ni siquiera allí, pierde su valencia contraria: la de la purificación. Sea cuales fueren las asociaciones literarias respecto de la idea orozquiana del fuego, la presencia de éste confiere a Orozco universalidad incuestionable y da sentido a la percepción de Cuesta: "...llega a sentirse la obra de Orozco como fundada en el puro celo revolucionario de la negación; llega a mirarse que su impulso natural es sustraerse a los afectos inmediatos, libertarse de los movimientos de la simpatía".[51]

Orozco no es mexicano por el contenido de sus relatos plásticos, sino por el espíritu de su pintura. Al decir de Luis Cardoza y Aragón, "las creaciones de Orozco viven por la emoción y la verdad que puso en la línea, en la forma, en el color, en la composición. Son tan expresivos —qué singular en lo que se refiere al color y a la forma— que ante ellas sentimos a México tanto como sentimos la vida antigua en Coatlicue".[52] Ciertamente no es necesaria la aparición de las deidades mexicanas antiguas en el lienzo o en el muro para evidenciar la mexicanidad. Nunca encontraremos en Orozco un anecdotario. El deseaba pintar ideas y nada más. Tal es la diferencia con otros pintores que para señalar su mexicana condición se conforman con una representación iconográfica precolombina que, por obvia, carece de expresividad.

Al par que Tamayo, Orozco cifró el valor de la mexicanidad en la seguridad de sus hallazgos. Pintó sólo bajo el dictado de su libertad, renuente a compromisos, porque "los artistas no tienen ni han tenido nunca convicciones políticas de ninguna especie, y los que creen tenerlas no son artistas".[53] Su rabia estalla en *El carnaval de las ideologías*, hacinamiento de monstruos que agitan, coléricos, sus símbolos de muerte. Pero justamente en esa renuencia suya a adherirse a toda ideología fincó tan subida vocación de creador alerta y crítico.

No le creamos mucho a Orozco: a veces la obra desmiente el discurrir del genio. No es un cínico; es un alma tempestuosa. No tuvo esa clase de "convicciones" que fermentaron en él esclavitud y fanatismo, pero sí emociones, lealtades, apasionadas solidaridades; supo, para no ir más lejos, identificar los enemigos de su pueblo: de ahí su aversión al clero. Pese a lo expresado en su *Autobiografía*, la revolución fue, para él, algo más que un suceso carnavalesco: la evocó con dolor. En la revolución adquiere forma concreta el drama del hom-

bre. La épica orozquiana no pertenece a nacionalismo alguno. Su mexicanidad, indudable ésta sí, sólo proclama la urgencia de ceñirse a la búsqueda de su lenguaje artístico propio; surge de una necesidad personalísima de abolir la vieja esclavitud americana dispuesta por los cánones europeos. No para autoimponerse otras esclavitudes, más cercanas, quizá más entrañables. No creyó en el resurgimiento del arte precolombino; precisó siempre el origen de sus deudas técnicas y estéticas: París e Italia, no Teotihuacán.

En todo caso, el nacionalismo verdadero, para Orozco, consiste en la fidelidad a la gran tradición de la pintura y no en la recreación de los pintoresquismos locales. Pero, ¿cómo conciliar la tradición y la libertad? Sólo mediante el esfuerzo personal. Pues, diría Villaurrutia, "inventar, en vez de transcribir; hacer en vez de repetir, son los deberes y también los goces únicos del poeta, del artista".[54] Para Orozco, digámoslo de paso, la pintura es un poema.

Sin embargo, como a Tamayo, el pasado remoto de México conmueve a Orozco; más que elegirlo como modelo, está vivo en él como una especie de fatalidad liberadora, como una sombra que encarna en la violencia de su empeño creador. Su aliento viene de lejos, pero también del incendio inmediato de la revolución que vivió. En 1948 Orozco escribe: "en las primeras páginas de la pintura mural mexicana de nuestro tiempo puede notarse ya cierta coherencia de expresión; podía empezarse a leer ahí la transformación e inicio de un nuevo desarrollo del sentir, del pensar, de la conciencia del pueblo de México".[55] En la obra de sus pintores, está México, con todas sus contradicciones.

Entre los años de 1934 y 1937, Cuesta escribió sobre la obra de Orozco. Para entonces el quehacer artístico de éste había alcanzado madurez plena: había pintado ya los murales de la Escuela Preparatoria, el mural de la Escuela Industrial de Orizaba, el *Prometeo* de Pomona College, los murales de New School for Social Research, y comenzaba sus creaciones magistrales en Guadalajara (1936). En cinco notas, Cuesta pone en relevancia la originalidad de Orozco, su tormenta interior, su lucha contra el medio, su rigor, su clasicismo. Advierto la insistencia cuestiana de ponerlo a salvo de la ventolera nacionalista, su afán de elevarlo por encima de lo perecedero y circunstancial. ¿Lo observa o se obstina en descubrir en la obra orozquia-

na las cualidades de su preferencia clasicista? A los ojos de Cuesta, la originalidad de Orozco aparece como negación del devenir del arte. Es original pero no moderno, como lo es Picasso. La estética de Orozco está desprovista de resonancias temporales. Si la actualidad es la exacta correspondencia de la obra con su tiempo, la obra de Orozco es inactual.

Cada tiempo ofrece, por decirlo así, un lenguaje al artista para expresarse; pero el tiempo histórico de Orozco no coincide con el de sus pulsaciones plásticas. Por eso dice Cuesta que "si se buscara el lugar y la época cuya expresión podría considerarse más justamente, habría que señalar la Italia de cuatrocientos; ahí viviría con menos artificialidad el orgullo de su granito...".[56] Orozco es una isla; está aquí y ahora, en su tiempo; pero al par su obra está afuera, apartada de la historia universal, poderosa "como dos capas profundas que ya no son accesibles a las devastaciones atmosféricas".[57]

En su radicalismo, en ese guarecerse de su entorno inmediato, Cuesta husmea el secreto de la fuerza orozquiana. El pintor nunca abandona su camino "a no ser en ciertos momentos en que su extremo rigor se confunde con los resentimientos populares, sin que aún entonces abandone su posición, la cualidad intelectual que posee".[58] Cuesta creyó siempre que todo gran artista, para serlo en verdad, debe ser un rebelde. Así Orozco, dueño de sí, de su rigor, transgrede el orden artístico de su tiempo. La visión poética no exime a Cuesta de las precisiones: no se trata de la rebeldía romántica que sueña despierto en los mundos ideales; es la resistencia a todo aquello que obstruye el libre flujo de su libertad creadora. Orozco se opone a Diego Rivera cuya cercanía lo amenaza; se opone a los gustos del vulgo, a los prejuicios morales de su medio social. Por eso se sirve, sobre todo en su primera época, del lenguaje satírico: la caricatura es apenas la forma que exige su espíritu crítico, la intensidad reclamada por su emoción.

No importa la miopía de los que le rodean, de esos ojos acostumbrados a los buenos modales de la pintura; la obra del genio se afirma "aunque no adviertan la calidad de la victoria que encuentra el artista al iluminar y ordenar, para hacerlo visible, el tumulto sombrío que desencadena la soledad".[59] De la soledad, sólo de ella, de su recóndita y poderosa energía puede brotar la visión de ese alboroto, de esa confusión que es la realidad, pero que él, sabio arquitecto, ordena con

las perfectas diagonales que distribuyen el espacio de *La trinchera*.

En consonancia con su rebeldía, Orozco supo de la agresión del medio social al que fue indócil. Leo en Cardoza y Aragón: "la hostilidad contra el muralismo despedía fétido relente porfirista, académico tufo decimonónico".[60] Ahí donde puso su mano, única por partida doble, Orozco desató la polémica. Cuál no sería la indignación de maestros y estudiantes de Dartmouth College al ver *El sacrificio humano contemporáneo*, que asemeja el sembradío de tumbas del soldado desconocido que cubren ya vastas extensiones de Norteamérica: durante años, el tradicionalismo de Nueva Inglaterra amenazó con destruir el mural *Las dos américas*.

El antagonismo tan cuestiano entre romanticismo y clasicismo que reaparece aquí como una interrogante acerca de la pintura de Orozco: ¿es Orozco un clásico o un romántico? Por rebelde, crítico y riguroso, no puede ser, a juicio suyo, sino un clásico y, por tanto, una excepción a los valores pasajeros del tiempo. Es verdad que eso anheló Orozco para su pintura: reacio a despertar admiración o piedad, la quiso fríamente geométrica, intachable, pura. Fue su intención, explícita en sus escritos, construir un arte superior, más elevado que aquellas expresiones menores singularizadoras de los pueblos, que ese nacionalismo que corre con toda licitud por sus venas.

Pero ¿no es él quien también declara que su única tendencia es "la emoción hasta su límite"? ¿no es su pintura la que suscita, más que la de sus contemporáneos muralistas, sentimientos encontrados, ya la fascinación por su novedad, ya el ultraje por su violencia y —por qué no decirlo— por su "falsedad"? ¿no sería Orozco, desde la perspectiva definitoria de Cuesta, clásico y romántico, al propio tiempo, intelecto unas veces, desatada emoción otras? Como Quevedo, tal vez Orozco hubiese podido decir: "como en alta nieve ardo encendido".

Las contradicciones, lejos de demeritar su obra, descubren su intensa condición humana: su reciedumbre y debilidad, su ingenuidad y la contundencia de su persuasión. Monsiváis escribe: "El proceso de José Clemente Orozco es particularmente admirable. Lo incluye todo o casi todo: la negación del movimiento armado y la metamorfosis de un pintor en profeta de la revolución, el desprecio a la fama y la lucha tenaz por el prestigio, el rechazo de la moral dominante que es necesario el desprecio por los valores académicos, el odio a

los símbolos fáciles y la industrialización de su obra por los gambusinos —de— símbolos, el rencor a Diego y la imposibilidad de disociarse de su nombre, el reaccionarismo y la decisión progresista, el moralismo y la recreación orgiástica, el amor desesperado a los humildes y la seguridad de ser criollo, la pasión por el éxtasis y por la decadencia de la carne, el aristocratismo y el plebeyismo".[61]

Signos son éstos de un alma atormentada, pero nunca dogmática: Orozco también tembló de gozo frente a una obra maestra de Chardin. No lo habita la demencia sino la desesperación; la misma desesperación que desgarraba carne y espíritu de los héroes trágicos, para quienes ninguna agitación basta para evitar —ciegos, al fin— la catástrofe, para enfrentar la fatalidad que los abate. Pues no importa hacia dónde inclinen la balanza que sostiene el torturante conflicto de valores, el destino pesará implacable sobre ellos: ese Hidalgo furioso, desesperado como Edipo, sabe que sólo encenderá el fuego libertario a costa de su propio sacrificio.

La compleja travesía intelectual y plástica de Orozco, ese ir y venir del fuego a los símbolos patrios, de Prometeo a Hidalgo y Juárez, de unas alegorías universales a otras particulares, invirtiendo siempre su sentido convencional, generan inquietantes contradicciones que Cuesta parece querer abolir, ya que es, para él, un paradigma de clasicismo.

Sergio Fernández nos recuerda que Orozco pintó, en la *Alegoría de la mexicanidad*, una serpiente estrangulando al águila, que "representa a un país que, si bien orgulloso del antiguo emblema prehispánico, no es menos cierto que éste, alterado, sirve de base para que el artista nos diga que la mexicanidad, invertidas las leyes de lo sacro, se destruye a sí misma asfixiándose, trastornándose y, en suma, es víctima de una traición tanto histórica como mítica: tanto ontológica cuanto proporcionalmente metafísica".[62] Pero, querámoslo o no, Orozco vive en constante contrariedad consigo mismo: crece y decrece, exuberantes siempre.

Cuesta ve a Orozco trabajando en soledad y silencio, resistiéndose a su localidad, en esa atmósfera tan suya, tan convulsa, construyendo su obra a menudo incomprendida. Ni dudarlo: la obra orozquiana emerge de su ser profundo. Para él, el arte de Orozco, vacilante en sus inicios, crece en la clandestinidad, con toda la fuerza de su sangre

herética. El medio social se decepciona con él; tropieza, en su doliente jardín, con eso que no quiere ver: pierde entonces su oportunidad de vincularse al genio. “La naturaleza descarnada de los asuntos —dice Cuesta—, la veracidad y la violencia del estilo, la crítica acerba, nada de esto en sus obras era propio para entablar relaciones amables con un medio que, a pesar de la revolución que experimentaba, tenía más deseos de idealizarse que de verse con lucidez”.[63] Pero ¿cómo explicar su rigor sin la revolución, sin lo que ésta significó: el despertar de una inmensa vitalidad popular, la urgencia de volver los ojos al entorno mexicano? ¿cómo comprenderla al margen de esa inconformidad con el Antiguo Régimen que mueve al genio de José Guadalupe Posada, primera inspiración de Orozco?

Con su atraso, con sus purulentas heridas, México ingresa al mundo moderno, a un orden burgués fundado en la lógica de la ganancia y, a un tiempo, atado al ideal cristiano de la caridad. Esta contradicción lo corroe. Pero de sus sótanos, de los temidos ámbitos oscuros, puede surgir lo mejor, aquello que lo justifica y redime, aunque no lo transforme. André Gide lo entendió muy bien: “en una sociedad como la nuestra, un gran escritor, un gran artista, es esencialmente anticonformista. Avanza a contracorriente. Era verdad en el caso de Dante, de Cervantes, de Ibsen, de Gogol… Parece que deja de serlo en el caso de Shakespeare (…). Probablemente no era verdad para Sófocles y desde luego no para Homero, del que prestaba su voz a la misma Grecia”.[64] Orozco no oculta la relación dual con su circunstancia: amor y rechazo, eco suyo y rebeldía frente a ella. Orozco expresa sus inquietudes y descubre sus injusticias, pues su circunstancia, tumultuosa al fin, tiene muchas caras y padece desequilibrios atroces.

¿No exageró Cuesta —en proporcional expresionismo al de la obra del pintor— su rebeldía para rescatarlo de la temporalidad; para poder situarlo, en plenitud de su clasicismo, al lado de otros “irreductibles y solitarios escollos del tiempo”? Cómo esplende en su historicidad, en un estira y afloja con su medio y, por ende, inscrito en su espacio y tiempo: mexicano, en fin. En algo tiene razón Cuesta: la mudanza de las actitudes orozquianas no devalúan su rigor. En todo caso la irregularidad de sus calidades plásticas no proviene de sus vacilaciones morales sino de su humana condición. No todas las obras

de un maestro son obras maestras; éstas tienen identidad, no así su creador cuya identidad está siempre en proceso.

Tal vez Cuesta quiso decirnos que, por su opción artística y por fidelidad a ella, Orozco se enemistó con su medio social, pues fue indeclinable su voluntad de escuchar el íntimo llamado de su conciencia estética. En este sentido, Orozco no estuvo sometido a esa tensión entre las necesidades de su oficio y la libertad de su gusto. Acaso Goya, para llegar a ser pintor de la realeza, cedió y concedió; incluso en obras, como *El albañil herido*, en que se antoja verlo crítico, quizás no haya deseado sino agradecer favores recibidos.[65] Goya tardó en sacudirse tales opresiones, pues sólo después de su enfermedad pudo hacer lo que le vino en gana. No dejó de producir retratos para la Corte pero aún en ellos asoman la ironía y el desenfado: la libertad del genio.

Orozco en cambio asume el riesgo de su disidencia; anhela ser él mismo, abandonarse nada más a su propia tensión interior. Sus mismas dudas dan cuenta de su progreso. Cuesta reconoce que: "cuando encuentra Orozco —de 1922 a 1927— la oportunidad de hacer vivir su pintura en las superficies públicas de los muros, lo vemos, indeciso y absorto, como quien sale de un cuarto obscuro a la luz, titubear antes de encontrar el lenguaje que le permitirá sentir que no habla para sí solo".[66]

Orozco rumió su soledad, pero también el torbellino de la revolución. Jean Charlot, que escribió la crónica de los primeros años del muralismo, no vacila en afirmar, a propósito de la obra de sus principales exponentes, incluyendo a Orozco, que "la naturaleza no griega del subsuelo cultural amerindio, la implantación de la cruz en el Nuevo Mundo un milenio después que Santa Elena la recuperara, la ambivalencia de la raza, el ardiente aliento de la Revolución Mexicana que derribó torres de marfil, tan drásticamente como el lobo arrasó la casa de paja; todo tendría a calificar la obra mexicana".[67] Renació el muralismo. Y el país también. En tan altas expresiones culturales como la pintura de Orozco y el pensamiento de Cuesta, ¿cómo no ver el ímpetu de la revolución mexicana? Ambos respiran su aliento creador y crítico.

No se puede desconocer la fe de Orozco en la capacidad persuasiva de la obra monumental que impulsó la Revolución; dejó también constancia de sus creencias y de sus desilusiones: es su hijo pródigo.

Por la enorme grieta abierta por la Revolución en el edificio social, en las clases que alentaban una desgastada noción del arte, por ahí, digo, escapa el talento de Orozco. De pie, sobre la tierra calcinada que deja la hoguera, condena nuestras debilidades. Pero no es, como en Miguel Ángel, la tensión de los músculos sino los huesos casi desnudos lo que vemos en esos arrebatos de conmiseración y rebeldía.

Justino Fernández diría: "Que tales conciencias y expresiones se hayan producido al unísono de la Revolución Mexicana no debe extrañar, pues son parte del sentido renovador y humanista que informa a aquélla y sin más grandiosa manifestación en el campo del arte y de la estética".[68] Al adentrarse esa poderosa circunstancia, que fue la Revolución, en el intelecto y en la sensibilidad, dejó su impronta —aunque no la reconozcamos a veces— en la amarga conciencia de una lucha traicionada o, de otro modo, del destino trágico del obrero, del campesino, del soldado que, formando la trinidad revolucionaria, nos informan de su combate a ciegas, de su dolor y de su mutilación. Ese imponente tablero de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, lo dice todo.

El muralismo y la otra pintura

Nuestro crítico rehuyó hablar del muralismo como movimiento, como academia que, celosa de sus reglas, ahoga la creación. Pues hubiese contravenido su noción del arte y del artista como individualidad heroica, como genio solitario. Más aún, no quiso saber nada de él si se trataba de verlo como la expresión más fulgurante del arte nacionalista, asociado esta vez con dogmas políticos de izquierda, con sinceridades morales. De modo que, para desmitificarlo, no sólo sustrajo a Orozco de esos relatos sospechosos, sino también libró a Diego Rivera de ser incluido en tales cartabones. Pues Rivera no era sino un escéptico de la pintura, toda vez que sus raíces estaban en el movimiento cubista cuya conciencia se modela a partir de la relatividad de la perspectiva. "Por eso resulta absurdo considerar su pintura como expresión de una fe, como instrumento de una convicción, como producto de una sinceridad".[69] Y si nos llega a parecer mexicano, muy mexicano, no es porque su limitado entorno lo haya devorado como

a cualquier nacionalista ordinario, sino porque de su grandeza de alma emanaba una natural flexibilidad.

Por otra parte, no permitió que su admiración a Orozco y Rivera como muralistas, significara el eclipse de la otra pintura, la que, recatada de sus dimensiones, brilló en los lienzos de Agustín Lazo; pintura ésta que se rehusa a seguir el ejemplo del maestro, ese Diego amplio, seguro, robusto, avasallador al que tampoco Cuesta escatimó, en unas cuantas pero centelleantes líneas, reconocimiento.

Al valorar a Lazo, Cuesta exalta también a esa pintura ajena a la "virtud pública": "pintura de cámara". Y recoge lo diverso de la mexicanidad, pues sólo tal diligencia "permite dilatar los límites en donde el arte nacional parecía reducirse después de esta pasajera prueba donde parece ganarse firmeza para su más lúcida realidad".[70]

Quienes eligieron el camino de la pintura en los márgenes del muralismo, fueron conscientes de su desventaja. En su elección muestran su carácter. Basta citar a Mérida cuyo exceso de conciencia pone en relevancia Cuesta, al decir que "no se negó a las peligrosas equivocaciones del movimiento (muralista); pero no fueron para él un olvido de sí mismo: de cada una de esas experiencias recogió la conciencia de su personalidad".[71] Mérida deja ver su obsesiva búsqueda de ese "hecho lírico" que libera la esencia de la pintura; esencia abstracta que, plácida y suntuosa, se da en cabal armonía con su intimidad geométrica. Como otros, anduvo ese otro camino sembrado de talentos que el mismísimo Diego Rivera, desde su soberbio pedestal, reconoció en puntual recuento de la pintura mexicana de sus días. Para él, las obras de Frida Kalho, Antonio Ruiz, Juan O'Gorman o Fernando Castillo "son por su valor intrínseco concentrado como hechos de platino y piedras duras que contuviera algo de radio. Están enteramente desprovistas del complejo que afligió a los que abrieron el camino, quienes querían hacer gran arte a fuerza de pintar grandote".[72]

Más que Mérida, Lazo encarna para Cuesta la otra opción de la pintura mexicana, la que aceptó el riesgo de quedarse en la penumbra. En Lazo, también escenógrafo y dramaturgo, "la emoción corregida, el orden cultivado, la cuidadosa limpieza, el dibujo seguro (...) no permiten a la mirada confusión perezosa".[73] Le debieron emocionar, su lirismo, su rigor, esa virtud que obliga a la mirada a detenerse

en el lienzo, en su amplia superficie. Villaurrutia, visión gemela de Cuesta otra vez, afirma: "Lazo quisiera ser un pintor casi puro. En este casi cabe su ironía. Diego Rivera es un pintor que no quiere ser un pintor puro sino un dialéctico, un orador de la pintura. Los dos aciertan, cada uno a su manera".[74]

En 1932, Agustín Lazo presentó una muestra de dibujos entre los que destacan *La familiada*, *Robo al banco*, *Suicidio premeditado* y muchos otros.[75] En el acto inaugural de la exposición Cuesta leyó un ensayo titulado "La pintura superficial: andadura poética agilísima y reflexiva al propio tiempo". Ahí, se abisma, valga la paradoja, en esas imágenes que no nacen de la espontaneidad sino de la reflexión; de una reflexión tan libre que se disuelve en una fantasía de la razón; pero sobre todo no oculta su codicia de esas imágenes que son como divagaciones del sueño y de la memoria, y penetra en ellas para luego retirarse porque, indiferentes y elusivas, lo dejan en libertad para darles la espalda. Los dibujos de Lazo sólo se reconocen en esa superficialidad de la pintura moderna que rechaza el moverse en diversos planos, que no quiere ser bidimensional; que en fin se resiste a ser aquella pintura profunda que "falsifica su contenido pretendiendo pintar lo que ve y que lo que ve existe como lo pinta".[76] Es pues la de Lazo una pintura superficial no en el sentido peyorativo sino en el sentido de saberse a sí misma apariencia y artificio, de no fingir la recreación de la realidad, pues sólo "imagina una continuidad ideal al tumulto en que se divide nuestra conciencia de las cosas".[77]

Así pues, según Cuesta, la pintura de Lazo, en pleno dominio de su lirismo y de su honradez, nos ofrece en sus dibujos lo insólito de un fusilamiento interrumpido, de una mujer suicida, de dos hombres separados por un haz de luz que penetra por una puerta entreabierta como en el poema de Pellicer *Que se cierre esa puerta*. Y al ofrecernos lo insólito, desafía nuestra inteligencia. Lazo se aleja de la pedagogía, no predica, no solicita nuestro reconocimiento. A su modo se opone, discreto y obstinado, al muralismo. He visto fotografías de Lazo; todo su refinamiento está ahí, en el rostro, en la manera de vestir, en el gesto. Nada parece turbar esa quietud de su alma, de su pintura donde parece no ocurrir nada y sin embargo todo está en movimiento. Hay que detenerse en el retrato impecable de Cardoza y Aragón: "sobre la monótona avalancha de oratoria tiene la pequeñez de un vue-

lo de pájaro. No es exhuberante, declamatorio, torrencial. Es castizo, pulcro y sereno. Arde fríamente como una columna".[78]

¿Fue Cuesta el primer gran crítico del muralismo y de Orozco en particular?[79] No sería justo olvidar las fulgurantes notas de Xavier Villaurrutia y *La nube y el reloj* de Luis Cardoza que, dicho sea de paso, sostuvo un prolongado diálogo con los muralistas, en especial con David Alfaro Siqueiros.[80] Sin embargo, haciendo un balance del interés de Cuesta en la pintura mexicana, fue Orozco quien mereció su mayor atención, sobre todo como muralista. Y también supo apreciar el valor de la obra mural a pesar de su vinculación estrecha con una mística que le repugnaba. Quizás esto explica que haya guardado silencio acerca de Siqueiros. A diferencia de éste que vio en la vieja arquitectura un estorbo para su ambición de un arte integral, Cuesta percibió en aquélla un desafío que a su juicio Orozco enfrenta de manera magistral. Pues lo pasmó por su sabiduría para participar en la piedra, para integrar pintura y arquitectura de tal suerte que "se ve la luz, el calor, a la humedad, a la fuerza mecánica, como a dioses que habitan y disfrutan esas ruinas, haciendo sensible en ellas la huella de su vida invisible".[81] Más allá de adaptarse a la arquitectura, la conquista, le infunde vida en cada línea trazada: en unas manos entrelazadas o en una espalda amorosamente inclinada. Libertad de la pintura; resurrección de la piedra.

¿Importa ya que Cuesta no haya sido acaso el primer gran crítico del muralismo y de Orozco, ni el único en registrar la diversidad de los talentos? Importa, sí, que como observador magnífico, como poeta, supo captar las individualidades sin discriminar la elección de su lenguaje artístico. Orozco y Agustín Lazo son dos ejemplos de eso que reclamaba para el arte mexicano en medio del nacionalismo: "el arte como rigor universal, un rigor de la especie". Ellos dos encarnan esa esperanza de superar la mediocridad nacional mediante el rigor.

El arte, el pueblo y la sociedad

El pueblo adquiere popularidad. Si los románticos evocan su autenticidad, su fuerza y encuentran en su lenguaje una fuente de expresión artística, los socialistas intentan posibles cercanías; ambicionan que el pueblo se exprese y el arte se aproxime al pueblo, es decir, a los sin

nombre, sin medios, ni intelectuales ni materiales, pues los desheredados, los pobres, los ignorantes también tienen derecho a la cultura. Más allá de obtener su favor en la política, la popularidad, por así decirlo, de los que viven "en desgracia", como decía Simone Weil, deviene en un reconocimiento de su injusta exclusión, así como en un imperativo piadoso de reivindicar su dignidad.

Nadie como André Gide planteó ambas vertientes de este humanismo que lo mismo exalta las potencialidades de ese segmento social, tan polisémico como real, habitualmente emparentado con el disturbio, el desorden, la ignorancia, la superstición... En *Defensa de la cultura*, discurso que pronunció en el Congreso Internacional de Escritores de París en 1935, nos dice, por una parte, que "la sociedad se insincera cuando pretende ahogar la voz del pueblo, quitarle la ocasión, la posibilidad misma de hablar; cuando mantiene al pueblo en un estado tal de sumisión, de embrutecimiento y de ignorancia que no sabe ya tan siquiera lo que tendría que decirnos...",[82] y, por otra, después de afirmar que "quien dice literatura, dice comunión", nos advierte que "comulgar con el pueblo (...) es imposible mientras el pueblo no sea más que lo que es hoy día, mientras el pueblo no sea lo que puede ser, lo que será, si le ayudamos".[83] Una ardua labor educativa precede, sin duda, al idilio entre arte y pueblo; labor que, a su parecer, emprendían ya los escritores soviéticos de entonces que, en algo semejaba la honrada y menos pretenciosa proeza de los artistas plásticos de México ilustrada por panfletos, volantes, manifiestos obreros salidos de los talleres de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y, más tarde, del Taller de la Gráfica Popular y aún antes cuando el muralismo fue piedra de escándalo, justamente por asirse a una nueva concepción social de arte, cuando el overol y el muro fueron los símbolos de una anhelada proximidad entre el arte y el pueblo. Pues soñaban en que por fin el arte, antes confinado en la casa de los privilegiados, al explayarse en la intemperie, volvería democráticas sus delicias.

De este febril populismo, el grupo de artistas, encabezado por Xavier Guerrero y David Alfaro Siqueiros, transitó a la propuesta de un arte proletario cuyas paradojas señaló José Clemente Orozco, como siempre llevando la contraria, pues se trataba a su entender malhumorado, de un arte que no interesaba a los obreros.

Pero esta creencia en el poderío comunicativo del arte fue más contagioso que el escepticismo orozquiano y permeó también el ámbito musical. En 1934, el músico Carlos Chávez publica en *El Universal* una serie de artículos que de hecho prolongaban, digámoslo así, su Sinfonía Proletaria. En ellos, Chávez expone su doctrina del arte proletario que provocó en Cuesta serias dudas, pues su doctrina se fundaba en la idea de que el arte debe servir a una tesis que curiosamente es anterior a la obra misma. Tal servidumbre pone en relevancia, por una parte, la intención de que su tesis recomiende a su música y, por otra, la debilidad de su música que requiere del auxilio de una tesis para propagarse. Por eso, Cuesta afirma: “cuando concibe el arte como propaganda, su verdadera idea es hacer propaganda, su verdadera idea es hacer la propaganda de un arte que sólo artificial y violentamente puede propagarse. En fin, su doctrina es una disimulada trampa; ya que, manifestando llevarnos, mediante su música, a su tesis, en realidad pretende llevarnos, por su tesis, a una música que espontáneamente no se distingue sino por su irresponsabilidad musical”.[84] Dignificar al pueblo —pensaba el crítico— no es en modo alguno un imperativo estético; por el contrario, es solamente una moralidad, de la misma manera que el prurito de enaltecer lo mexicano. Y sin embargo, “nuestros músicos (...) han preferido ser moralistas que músicos. En un lugar donde la música falta han creído servirle haciendo que ella sirva a lo que la recomienda, y sólo han encontrado que la recomienda su moralidad”.[85] Así pensaba Cuesta dos años antes de su diatriba contra Chávez en un artículo publicado en *Examen*. En esta línea discursiva, nos dirá, en su debate con el músico, que éste quería que su arte fuera justo expresando a su pueblo, pero sacrificaba la única justicia que aquí venía al caso: la que se debía a sí mismo. De ahí que considere que Chávez, al final de su odisea, descubriría tristemente su verdadero afán: el de ser aplaudido, de hacerse vulgar, aunque en esto también fracasara, pues a despecho de su embriaguez proletarizante, su talento conservaba su distinción.

Nada conseguían estos artistas edificantes que, anhelando la comunión con el pueblo, enfatizaban lo mexicano, buscando así distinguir su música de aquella otra de origen europeo que, para decepción de todos, se limitaban a repetir: “Pues no es al contenido a lo que debe

una música su diferencia de otra, su novedad; es a la forma. Y la forma no es un producto colectivo, un sedimento nacional; la forma es una creación personal. Y la forma aparece donde la moralidad no llega, donde lo mexicano acaba o cualquier otra dignificante distinción".[86]

Estando así las cosas, Cuesta prefiere una música carente de firmeza y carácter, desnuda, inmoral, cínica, por así decirlo, precisamente la que le ofrece Higinio Ruvalcaba cuyo *Cuarteto para cuerda número 5* celebra como un hallazgo, pues descubre en ella una música que prescinde de las dignidades morales de la música y que, desinteresándose de todo fondo, de toda profundidad, se dedica a sentirse como conciencia individual y libre...".[87] No hay, pues, en ella énfasis, dignidades, sino sólo los riesgos inherentes a un arte indiferente a todo aquel objeto que la esclaviza y trae consigo su miseria.

El secreto del populismo reside, pues, en esa distinción entre contenido y forma, entre estética y moral soslayada por la demagogia nacionalista. Cuesta se opuso al populismo alegando la degradación de un arte puesto al servicio de causas que no son suyas, así como la imposibilidad de que el arte pueda comunicar algo al pueblo. Ningún ejemplo resulta tan dramático como el del arte moderno, del que se vale Cuesta para mostrar el abismo entre el arte y el pueblo. Si el arte moderno, al revalorar el arte primitivo y al Greco, deforma los objetos, si practica un sacrificio artístico de la razón e impone, por encima de todo escrúpulo tradicional, su naturaleza irracional, es, querámoslo o no, un irracionalismo objetivista al que le tiene sin cuidado su falta de significación: "A esta concepción debe el arte moderno su carácter profundamente revolucionario y su carácter profundamente impopular. Pues el espectador común (...) no tolera un sacrificio de la razón sin un provecho sentimental, en beneficio de la realidad misma".[88]

El destino del arte de aquellos días y, a mayor abundamiento, el de los nuestros, sería el de ser inaccesible a las mayorías, aún aquél estampado en los muros públicos de México. A propósito de las intenciones pedagógicas del muralismo, Luis Cardoza y Aragón parece conceder la razón a Cuesta cuando afirma: "en México, el pueblo está en los muros, pero sigue bastante ajeno a ellos, como si no se reconociera o por barreras de gusto o por analfabetismo visual".[89] Sin embargo, para Cuesta, la distancia entre arte y pueblo no consiste en la

falta de sensibilidad o de educación. Pues no alude al pueblo como una categoría social, sino moral. No es el pueblo menesteroso vestido con andrajos en un sentido o en otro el que se muestra incapaz de participar en la creación artística, sino el que mezquinamente le vuelve la espalda. Ya que al referirse a él emplea de manera indistinta las expresiones: vulgo, público, espectador común, pobre; sinónimos éstos de pequeñez, sentimientos inmediatos, mediocridad.[90] Se puede tratar, entonces, de hombres educados, activos, pero lo suficientemente arbitrarios para imponer al artista que sufra y se compadezca del sufrimiento de los otros; que descienda para ser comprendido: que se virilice.

No demos por descartado que Cuesta, al mencionar al público, al espectador común, se refiera a las grandes masas, a esa mayoría inepta para descifrar sobre todo el arte moderno; pero no es tanto esta dimensión social la provocadora de sus cóleras como aquella que por su necedad y ceguera lo repudia. Admitamos que es por inadecuado que el público nunca disfrutará el arte, el arte verdadero: "un arte para artistas". Sin embargo, el mayor énfasis lo pone en la bajeza moral que nubla el goce estético y debilita esa codicia para comprender algo que "es esencialmente una exigencia, no un regalo".[91] Cosa más grave aún, pues el impedimento surge del alma y no de las carencias materiales. Por eso, afirma: "El arte no es para los pobres, para los mediocres del arte que, teniendo conciencia de su defecto, reclaman un arte para ellos, un arte viril, un arte nacional, un arte reducido a cierto miserable objeto, un arte pobre".[92]

A despecho de que, en su litigio contra los nacionalistas, Cuesta emplea la palabra pueblo en su acepción peyorativa de vulgo y ésta posee una connotación moral, su visión general de aquél tiene la marca de una condición social caracterizada por ese agotamiento de la vida en su propia inmediatez, en esa impotencia para comprender y disfrutar las altas obras del espíritu humano. Pues él, Cuesta, aferrado a una concepción clásica de la cultura, organiza su percepción de tal modo que ante nosotros aparece con claridad esa división entre los hombres cultos y los ignorantes, entre los estratos superiores y los inferiores en una relación jerárquica insalvable, pero como algo que a él —a diferencia de Gide— no le produce remordimiento alguno, sino por el contrario como un producto social impuesto por la naturaleza misma de las cosas.

El arte es, pues, un misterio para el pueblo. Refulge en pequeños círculos y exaspera además por su inanidad: en nada transforma la sociedad, que sigue, sin él —el arte— su loca aventura, cuyo único destino seguro es la catástrofe. Cuesta es, pues, ajeno a esa aporía inscrita en el enigmático lienzo de *La piedad* que conserva el Museo de la Academia de Venecia. La pintura representa, según el uso convencional, a María que sostiene en su regazo el cuerpo de Jesús ya sin vida. Tiziano lo pintó en sus últimos días. No se sabe, bien a bien, si lo dejó inconcluso o si, visionario como era, dio un salto de siglos para indicarles a los modernos un horizonte para sus afanes renovadores o quiso decirnos algo más. Pues es la luz de tal suerte extraña y prodigiosa que, amén de lograr que el espectador no pueda desprenderse de ella, da la impresión de que el artista buscaba con desesperación ir más allá del lienzo, inundar, por así decirlo, la vida.

Es probable que, para aquel anciano, el arte, a fin de cuentas, haya resultado insuficiente, ya que alejándose de aquella tela en la que dejaba constancia de su genio, sólo encontraba la pesadilla de la civilización. En efecto, Tiziano, cubierto de honores y gloria, abandona su morada terrenal preguntándose qué vale el arte frente a tanta desgracia de la historia. Tanto en su desconcertante propuesta estética de *La Piedad* como en esa interrogante, Tiziano se anticipa al grito exasperado de Artaud y al rechazo de los movimientos culturales que hoy han dejado de sorprendernos. Si el arte de Tiziano pudo florecer enmedio de las convulsiones de su siglo, ¿por qué habría de asombrarnos que las más altas expresiones de la creación artística e intelectual permanezcan aisladas, vivan y previvan al margen de las catástrofes sociales? En el fondo del enigma así planteado, está la relación entre arte y sociedad y el abismo que suele separarlos. Y está también la impotencia contemporánea que observa, con horror, cómo el humanismo no consigue habitar en lo humano, cómo los ideales se disipan antes de volverse carne del mundo.

¿Por qué los valores, el arte, la poesía, mantienen su apartada condición? ¿Por qué no transforman la sensibilidad colectiva, por qué cohabitan con toda clase de aberraciones políticas, desigualdades, violencia y muerte? Incluso tal parece que la mayor parte de las manifestaciones de la cultura prospera a costa del dolor de los más y su aparición y esplendores son compatibles con la mediocridad y la de-

cadencia. ¿O no brilló el arte de Velázquez en el corazón de una monarquía agónica encabezada por un príncipe estúpido, Felipe IV, que ni siquiera se dignó asistir a las exequias del genio? Durante la segunda gran guerra, la amistad entre la cultura y el infierno político llegó a su extremo. En algunos campos de concentración, los judíos lograron prolongar sus vidas formando pequeñas orquestas que ejecutaban admirablemente las obras de Bach y Mozart para complacer a sus torturadores: un buen oficial nazi había leído a Goethe y admiraba a Cezanne. Y si la cultura estética mantiene su aire de inanidad histórica, la ciencia nos arroja en la cara su dualidad trágica de progreso y apocalipsis diseminada por el mundo, horror que va desde las guerras bioquímicas hasta la aparición de misteriosos virus en las clínicas donde se procura la salud.

Pero a Cuesta todo esto le tiene sin cuidado. ¿Un indiferente? No, solamente que él va a lo suyo y nada más. En contraste con aquellos nacionalistas que acusan a su generación de dar la espalda "a la sangre de nuestro solar y se ha hecho sorda al latido de angustia de nuestra raza", nuestro polemista sólo defiende lo que al arte y al conocimiento concierne y lo posibilita. "Arte es destreza, es excelencia, es la capacidad de hacer algo mejor que como otro lo hace".[93] Cabe entonces salvaguardar esa excelencia que tiene lugar cuando preservamos el espacio en que se expresa con todo su desinterés, con toda la distancia respecto de la vida. De ahí que sólo el artista reconozca al artista. Del arte no podemos esperar que humanice su contenido ni que altere el devenir de lo humano. Pues la excelencia es ya una forma de redención de la especie.

Culpa es de los tiempos y sus voceros románticos, orillarlo a afirmar: "cuando se habla de una ciencia y un arte humanos y próximos a la vida, sólo se piensa en una ciencia y un arte piadosos, complacientes y aduladores, y no una actividad desinteresada del espíritu; se piensa en un pensamiento y un sentimiento vulgares...".[94] El acongojado discurso que manifiesta su pesar acerca de una alta cultura, inhumana por partida doble, en tanto que ni sus contenidos expresan al hombre ni es capaz tampoco de arrancarlo de su indigencia moral, respira ya el aire de una democracia obviamente inconforme con las jerarquías predominantes, ya el de la decadencia a lo Antonin Artaud

que se afana por encontrar en el alma primitiva una redención posible del hombre.

A quienes lamentan semejante elitismo no les faltan razones. Pero, quienes defienden el derecho a los espacios en que germinen la calidad y la excelencia, independientemente de lo que la obra de arte diga e influya en la vida, ¿carecen de las suyas? Recordemos a ese mismo Artaud que desembarca en tierras mexicanas, exhausto, anhelante de dejar atrás una civilización europea irremediable, él mismo —repito— ¿no es el que escribe *La sociedad suicidó a Van Gogh*? En esa desgarradora pieza literaria —última flor del manicomiado— nos ha dejado constancia de la otra cara del asunto, pues no se trata aquí de la indiferencia del artista respecto a la sociedad, sino de los crímenes que ésta perpetra en la persona de aquél; una sociedad que inventa la psiquiatría para aniquilar al iluminado, al supuestamente loco pintor. Y es que, en efecto, la sociedad persigue y castiga a quien se aparta de ella, de sus convenciones que bien explican la necesidad de una fortaleza colectiva para sobrevivir, pero, al propio tiempo, el miedo ante el peligro que representan los soñadores, los locos, los diferentes.

En este sentido, el doctor Gachet que trató el caso Van Gogh, no deja de ser, como lo asegura Artaud, "el grotesco cancerbero, el icoroso y purulento cancerbero", que en nombre de una sociedad amenazada, arrebata al artista libertad y vida. De aquí para allá, de allá para acá, alta cultura y sociedad viven en una tensión, por lo general desfavorable al creador. Más cerca de nosotros en el tiempo, George Steiner, libre de toda sospecha psiquiátrica, nos recuerda que "una miseria personal, un ridículo, un aislamiento, una oscuridad inenarrables, por no hablar de la persecución por razones políticas o ideológicas, han acompañado en todo momento la producción del gran arte, de la gran literatura o de la investigación filosófica".[95]

El caso de Contemporáneos entrega, en nuestros sombríos litorales, el mejor ejemplo de este aserto de Steiner. Pues ellos, los perseguidos, los que padecieron el infierno construido por la envidia piedra por piedra para sabotear su talento, nos han dejado el más claro testimonio de que, por encima de toda compasión, está la autenticidad, el respeto al arte como actividad desinteresada y a sí mismos. De ahí que nada nos parezca más justo, digámoslo así, que la defensa emprendida por nuestro Jorge Cuesta de ese derecho a una creación libre de

culpas, firme en su actitud de rehusarse a un sentimiento “caritativo, altruista, pródigo de sí, en vez de exigente”.[96] Como una coincidencia afortunada de la posteridad, muchos años después de aquellas batallas que libró el veracruzano proscrito por la beatería nacionalista, el propio Steiner se muestra convencido que “la democratización de la alta cultura —llevada a cabo por una crisis de nervios registrada dentro de la cultura misma y por una revolución social— engendró un absurdo producto híbrido. Volcadas al mercado de masas, las producciones de las humanidades clásicas quedaron debilitadas y adulteradas”.[97] ¿No es esto lo mismo que pensaba Cuesta al señalar que la difusión de la alta cultura era imposible y sólo crea la ilusión vulgar de su cercanía con la vida? Difundir es entregar un alimento digerido que a nadie le sirve, pues quien lo recibe, no siente ni piensa. “Y por eso el arte que siente y piensa excepcionalmente parece distante de la vida, deshumanizado y ególatra; pues no es, en efecto, para las mayorías, sino para la excepción”.[98]

No importa que el igualitarismo democrático insista en la derrama de las grandes obras culturales. Cuando no fracasa por una causa, sucumbe por otra. Pues ora falsifica los bienes culturales, ora tropieza con una sensibilidad renuente a comprenderlos y gozarlos. En el primer caso, atraviesan por un proceso de perversión, debido a una voluntad de ponerlos al alcance de todos, de conseguir su fácil aceptación. El difusor sustituye los lenguajes, mutila el cuerpo de la obra o altera su presentación: El Quijote se vuelve historieta; de una sinfonía de Mozart se sustraen los pasajes que, cercanos a las melodías populares, pueden conmover al gran público, o la obra de Frida Kalho se reduce a un cromo barato cuya compra estimula la moda, obra de los publicistas.

El kitsch se interpone entre la sociedad creadora y la sociedad de masas. El kitsch no sólo ofrece una explicación a estas degeneraciones de la cultura en la travesía desde sus fuentes hasta su consumo masivo, sino también detecta la inevitable mediación de la gran tienda, ese escaparate donde la excelencia pasa a ser parodia de sí misma, donde sus valores se diluyen como producto comercial: una obra no se edita por su valor intrínseco, sino porque es vendible, y eso puede ocurrir en la medida que el mercado alienta una nueva psicología del consumidor para quien la adquisición de tales productos culturales —una novela de Faulkner, una ópera de Bizet— es un símbolo de

prestigio. Es indudable que a partir de la década de 1920, se ha abierto y difundido la economía del consumo. Las estrategias del *marketing* y la publicidad han rebasado el ámbito de los objetos utilitarios y abarcan la gran creación cultural. Hoy, el hombre medio emula al hombre culto llevando a su hogar las obras clásicas de la literatura, libros de arte, ediciones de la música académica o revistas de divulgación científica, acaso como incentivos pedagógicos para los hijos que, a pesar de ello, prefieren los dibujos animados, el cine violento y el espectáculo de los deportes populares.

Esta es justamente la otra vertiente del tropiezo de esa popularización de una cultura clásica, hoy en crisis, ya por la indiferencia de las masas, ya por los cuestionamientos de las mismas élites a los modelos prevalecientes y cuyas propuestas ahondan la distancia entre minorías y mayorías. Pues es probable que una vez que las mayorías, tras un esfuerzo lento de asimilación, logren elevarse al entendimiento y disfruten de los clásicos, las nuevas élites, inconformes con la tradición, se ubiquen en una vanguardia —*happenings*, movimientos contraculturales— que cierra de nuevo el paso a la comunicación con las mayorías.

No es, sin embargo, este fenómeno de mudanza de lenguajes, estilos, valoraciones, lo más importante, sino la indiferencia ante la mismísima cultura clásica que muestran las mayorías ocupadas de esa inmediatez de lo cotidiano, de la que habla Cuesta como rasgo psicosocial básico del vulgo, además de un resentimiento que, surgido de esa conciencia de permanecer en lo bajo, resignada a sus pobrezas, a la mala calidad de sus vidas, ve en los otros —en los intelectuales, en los artistas— inadaptados, locos, seres torpes que en nada contribuyen a mejorar su existencia.

Hay que volver entonces a las preguntas de Steiner sobre el derecho —acompañado de una irrisoria compasión— que tenemos para imponer a las masas ciertos patrones de gusto y de consumo, si al fin y al cabo nada significan en términos de justicia social, más aún si, por otra parte, las élites emergentes —expertos en comunicación, en informática, en asuntos económicos y gerenciales— parecen tan ajenas a la cultura clásica como las masas mismas; si, para colmo, el derecho a la excelencia que invocan un Cuesta o un Steiner —en asombroso paralelismo— se disuelve en excelencias impuras, por así

decirlo, ya que se trata de altas calificaciones no para desplegar actividades desinteresadas del espíritu, sino para competir con ventajas en un mundo de rivalidades despreciables que más atañen a la lógica de la ganancia que a las afirmaciones más nobles de la especie.

Y una de ellas es —por más que esto pudiera herir la susceptibilidad de toda esa tribu de humanistas y moralistas enfermos de romanticismo— la injundiosa proclamación de la autonomía del arte que Cuesta sostuvo frente aquellos nacionalistas que pedían a los escritores dedicar su vida a una literatura genuina "que sirviera para organizar la cultura de un pueblo". Para ellos vale lo que afirmó a propósito de un libro de Thomas Graven que reseñó en 1934: éste, más atento al fraude del arte moderno y la voracidad de los mercaderes, cambia su desempeño de crítico del arte moderno que le repugna por el de inquisidor moral, de modo que "lo que pretende reformar no es tanto el arte como la propia vida moderna. Su preocupación es la moral y no la estética. No le interesa la belleza tanto como la rectitud".[99]

No sentir ni pensar. Así caracterizaba Cuesta al hombre medio que habita en las grandes urbes y se conforma con poco, con "la satisfacción del aquí y el ahora" que le ofrece el periódico, equivalente a lo que hoy la literatura "amena", las series de televisión, el cine, se disponen como el alimento de una mente agobiada por el trabajo. Hans Magnus describía el fenómeno como la "mediocridad del nuevo analfabetismo". ¿A quién le importa el arte que ya dijimos no es, para Cuesta, un regalo sino una exigencia? Los funcionarios culturales engañan con sus estadísticas. Es probable que cientos de miles de personas acudan a muestras de pintura, pero en su mayoría son niños de escuela, obligados a visitarlas. Por la mañana elaboran sus notas sobre Renoir, Bonnard, Monet; por la tarde, aquella experiencia visual se disuelve ante la imagen de los grandes héroes de los dibujos animados, cada vez más grotescos y agresivos.

Paralelamente, la misma degradación ocurre en los ámbitos del pensar. El hombre medio de hoy sustituye la reflexión por la información. Si apenas hace unas décadas ésta provenía del periódico, hoy circula las grandes redes informativas. Viejos o nuevos medios no hacen sino "poner al alcance de la mediocre conciencia de cualquiera cuanto le puede impresionar", diría nuestro crítico. El dominio de los códigos de navegación por ese mar informativo produce el efecto

ilusorio de ser actual, de vivir una revolución o, mejor, el caos de lo anecdótico, amén del espejismo de una proximidad con los otros. Orgullosos de su habilidad, los navegantes, enfermos de virtualidad, perpetran el sacrificio de la inteligencia.

Quien no siente ni piensa, carece de pasiones. Las democracias victoriosas de fin de siglo son el entorno propicio para la indiferencia; el cementerio de las utopías: la única verdad absoluta, sol que eclipsa a todas las demás, pues éstas, eventuales, no serían sino oscuras hijas de los consensos mayoritarios. Toda verdad democrática pertenece al pueblo, germina en su poderío cuantitativo y engendra en el hombre medio una sensación de vacío que compensarían el dinero, el consumo, la droga.

A despecho de las prohibiciones imperantes hoy, todo indica que las sociedades democráticas, en una escaramuza desesperada por librarse de los graves trastornos de una plaga, acabarán permitiendo el uso de estupefacientes. Y, paradójicamente, la libertad y la tolerancia serán las claves del alegato, ya que poco les falta —a estos banales vocablos— para tocar su fondo de envilecimiento. ¿O no son ya sinónimo la una de capacidad para elegir las marcas en la gran tienda, y la otra simple permisividad, hermana gemela de la indiferencia?

La maquinaria atroz del capitalismo contemporáneo ha prohijado estas desintegraciones. Y no hay marcha atrás. El grito humanista que clama por la recuperación de los viejos valores absolutos a lo Benda se ahoga en el pozo donde los ha arrojado un modo de vida de suyo incorregible. No se trata ya sólo del despojo del tiempo de trabajo que Marx sustentó en la teoría de la plusvalía, sino de esa miseria que ha gestado su lógica implacable y, más allá de la depauperación de una clase, ha envilecido el alma de los hombres, quienes, por no haber perdido aún el sentido de la inconformidad, buscan con aparente cinismo, evasiones patéticas.

Notas

1 Xavier Villaurrutia, “La poesía de los jóvenes”, en *Obras*, FCE, México, 1966, p. 825.

2 Jaime Torres Bodet, “La poesía nueva”, en Hugo J. Verain, *Las vanguardias hispa-*

noamericanas (manifiestos, proclamas y otros escritos), FCE, México, 1995, p. 97.
3 Cfr. Bernardo Ortiz de Montellano, "La poesía nueva", en *op. cit.*, p. 99 y ss.
4 Xavier Villaurrutia, "Tenemos discípulos", en José Gorostiza, *Poesía y Poética*, Conaculta, México, 1989, p. 313.
5 José Gorostiza, "La crisis existe...", en *op. cit.*, p. 314.
6 Jorge Cuesta, "La literatura y el nacionalismo", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 96.
7 Ermilo Abreu Gómez, ¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?, en *El Universal Ilustrado*, 28 de abril de 1932.
8 Jorge Cuesta, *op. cit.*, p. 77.
9 *Ibídem*, p. 98.
10 *Ibídem*, pp. 99-100.
11 Jorge Cuesta, "¿Existe una crisis en nuetra literatura de vanguardia?", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 93.
12 Cfr. Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1987, p. 206 y ss.
13 Cfr. Claude Levi-Straus, *Elogio de la antropología*, Pasado y Presente, México, 1968, p. 103.
14 Héctor Pérez Martínez, "Carta a Alfonso Reyes", en Miguel Capistrán, *Los Contemporáneos por sí mismos*, Conaculta, México, 1994, p. 37.
15 Samuel Ramos, "Pero Samuel Ramos dice que sí hay crisis", en José Gorotiza, *Poesía y Poética*, edición citada.
16 Alfonso Reyes, "carta a Héctor Pérez Martínez", en Miguel Capistrán, *op. cit.*, pp. 41-42.
17 Jorge Cuesta, "José Clemente Orozco: ¿Clásico o romático?", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 411.
18 Federico Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, en *Obras*, tomo III, Edicomunicación, Barcelona, 1985, p. 1254.
19 Jorge Cuesta, "Nicolás Maes", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 267.
20 Federico Nietzsche, *ibídem*.
21 Jorge Cuesta, *op. cit.*, p. 267.
22 Jorge Cuesta, "José Clemente Orozco...", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 411.
23 Paul Valéry, "La situación de Baudelaire", en *Variedad I*, Losada, Buenos Aires, 1956, p. 116.
24 Paul Valéry, *op. cit.*, p. 117.
25 Jorge Cuesta, "Nietzsche y la psicología", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 323.
26 *Ibídem*, p. 322.
27 Jorge Cuesta, "José Clemente Orozco...", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 406.
28 Jorge Cuesta, "Clasicismo y romanticismo", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 107.
29 Charles Baudelaire, "Curiosidades estéticas", en *Obras*, Aguilar, México, 1963, pp. 524-525.
30 *Ibídem*, p. 535.
31 José Gorostiza, "Cauces de la poesía mexicana", en *Poesía y Poética*, *op. cit.*, p. 140.
32 Jorge Cuesta, "El clasicismo mexicano", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 193.
33 Octavio Paz, "Tránsito y permanencia", en *Vuelta*, agosto de 1993, p. 9.
34 Jorge Cuesta, *op. cit.*, p. 179.
35 Cfr. Xavier Villaurrutia, "Introducción a la poesía mexicana", en *Obras*, *op. cit.*, p. 764 y ss.
36 Jorge Cuesta, "La cultura francesa en México", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 153.

[37] Jorge Cuesta, "Encuesta sobre poesía mexicana", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 376.
[38] Gilberto Owen, "Encuentros con Jorge Cuesta", en *Obras*, FCE, 1979, p. 243.
[39] José Gorostiza, "La poesía actual de México", Torres Bodet, "Cripta", en *Poesía y Poética*, Conaculta, México, 1989, p. 136.
[40] Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1990, p. 72.
[41] Cfr. Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*, UNAM, México, 1990, p. 218.
[42] Jorge Alberto Manrique, "Introducción al arte mexicano contemporáneo", en *El arte mexicano*, SEP/Salvat, México, 1982, en vol. XIII, p. 1817.
[43] Cfr. Helm Mc. Kinley, *Modern mexican painters*, Dober Publications, New York, 1941, p. 11.
[44] Carlos Mérida, "Autorretrato", en *Altiplano*, Toluca, México, pp. 5-6, abril-septiembre, 1985, p. 32.
[45] Cfr. Anita Brenner, *Idolos tras los altares*, Domés, México, 1929, p. 271 y ss.
[46] Cfr. Manuel Rodríguez Lozano, "Medida y proporción", en *Antonio Ruiz y su obra plástica*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1963.
[47] José Clemente Orozco, *Autobiografía*, Era, México 1970, p. 53.
[48] Octavio Paz, "Ocultación y descubrimiento de Orozco", en *Vuelta*, núm. 119, oct. 1986, p. 25.
[49] Gastón Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Alianza, Madrid, 1975, p. 18.
[50] George Frazer, *La rama dorada*, FCE, México, 5a. ed., 1974, p. 684 y ss.
[51] Jorge Cuesta, "La pintura de José Clemente Orozco", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 164.
[52] Luis Cardoza y Aragón, *Orozco*, FCE, México, 1983, p. 178.
[53] José Clemente Orozco, *op. cit.*, p. 30.
[54] Xavier Villaurrutia, "Alfredo Zalce", en *Contemporáneos*, Mayo de 1931, en edición facsimilar del FCE, México, 1981, en vols. X-XI, p. 186.
[55] José Clemente Orozco, "Mensaje a la UNESCO", cit. por Luis Cardoza y Aragón, en *op. cit.*, p. 66.
[56] Jorge Cuesta, *op. cit.*, p. 163.
[57] *Ibídem*, p. 164.
[58] *Ibídem.*
[59] Jorge Cuesta, "José Clemente Orozco", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 256.
[60] Luis Cardoza y Aragón, "El humanismo y la pintura mural mexicana", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 466, nov. 1989, p. 46.
[61] Carlos Monsiváis, "Amoroso como un desollamiento (Orozco y la caricatura)", en *Sainete, drama y barbarie, José Clemente Orozco, centenario 1883-1983*, Museo Nacional de Arte, México, 1983, p. 7.
[62] Sergio Fernández, "La tela de Penélope, José Clemente Orozco, el profeta", en *El estiércol de Melibea*, UNAM, México, 1991, p. 305.
[63] Jorge Cuesta, *op. cit.*, p. 256.
[64] André Gide, *Regreso de la URSS*, Muchnik, Barcelona, 1982, pp. 59-60.
[65] Cfr. Edith Helman, *Trasmundo de Goya*, Alianza, Madrid, 1983, p. 36 y ss.
[66] Jorge Cuesta, *op. cit.*, p. 256.
[67] Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920 a 1925*, Domés, 1985, p. 354.
[68] Justino Fernández, *Estética del arte mexicano*, UNAM, México, 1972, p. 525.
[69] Jorge Cuesta, "Un mural de Diego Rivera", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 399.

[70] Jorge Cuesta, "La pintura de Agustín Lazo", en *Jorge Cuesta*… (a), pp. 24-25.
[71] Jorge Cuesta, "Carlos Mérida", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 258.
[72] Diego Rivera, "Viva la vida, amigo Ruiz", en *Antonio Ruiz, su obra plástica*, Semanario de Cultura Mexicana, México, 1943, p. 7.
[73] Jorge Cuesta, *op. cit*., p. 24.
[74] Xavier Villaurrutia, "Fichas sin sobre para Lazo", en *Antología*, prólogo y selección de Octavio Paz, FCE, México, 1980, p. 190.
[75] Cfr. Luis Mario Schneider, y otros, *Agustín Lazo*, Casa de Bolsa Cremi, México, 1988, p. 131.
[76] Jorge Cuesta, "La pintura superficial", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 119.
[77] *Ibídem*, p. 120.
[78] Luis Cardoza y Aragón, "Agustín Lazo", en *Tierra de belleza convulsiva*, El Nacional, México, 1991, p. 242.
[79] Cfr. Sergio Fernández, *op. cit*., p. 341.
[80] Cfr. por ejemplo, *México en el arte*, núm. 4, oct. 1948.
[81] Jorge Cuesta, "José Clemente Orozco: ¿Clásico o romántico?", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 413.
[82] André Gide, *Defensa de la cultura*, ed. de la Torre, Madrid , 1981 (facsímil de la edición de José Benjamín en 1936, con Introducción de Francisco Caudet), p. 21.
[83] *Ibídem*, p. 26.
[84] Jorge Cuesta, "La música proletaria", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 196.
[85] Jorge Cuesta, "Música inmoral", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 127.
[86] *Ibídem*, p. 128.
[87] *Ibídem*.
[88] Jorge Cuesta, "El arte moderno", en *Jorge Cuesta*… (a), p. 235.
[89] Luis Cardoza y Aragón, *Malevich*, UNAM, México, 1983, p. 40.
[90] Cfr. JorgeCuesta, "Conceptos de arte", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 109 y ss., y "La música proletaria", en *op. cit*., p. 195 y ss.
[91] Jorge Cuesta, "La pintura superficial", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 115.
[92] Jorge Cuesta, "Conceptos de arte", en *Jorge Cuesta*… (a), p. 112.
[93] *Ibídem*, p. 109.
[94] Jorge Cuesta, "La política de altura", en *Jorge Cuesta*... (a), pp. 420–421.
[95] George Steiner, *Errata, examen de una vida*, Siruela, Madrid, 1998, p. 144.
[96] *Ibídem*, p. 421.
[97] George Steiner, en *El castillo de Barba Azul*, Gedisa, Barcelona, 1991, p. 143.
[98] Jorge Cuesta, *op. cit*., p. 421.
[99] Jorge Cuesta, "El arte moderno", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 176.

Capítulo 5

Las reyertas políticas

¿Cuesta reaccionario?

Luis Cardoza y Aragón, poeta y ensayista guatemalteco que vivió y murió en México, evoca en sus memorias, *El río, novelas de Caballería*, a Cuesta quien fuera entrañable amigo suyo. Como si no lo colmara un retrato, intenta otro y otro más. En penetrantes instantáneas, recuerda a aquel fantasma multiforme, juguetón, engolosinado con sus paradojas, equivocando pasión y juicio, con ese gusto difícil que sólo poseen los talentos raros, nacido para la crítica, dueño de una violencia satánica. Nada puede objetársele, salvo su apreciación política. Dice Cardoza: “La familia cordobesa de Cuesta se empobreció con los repartos y por ello sufrió de reaccionarismo generalizado y galopante”.[1] La primera parte de la oración es cierta, pero ¿la inferencia es verdadera?

Vocablos como reaccionario, retrógrado, contrarrevolucionario, se emplean habitualmente para infamar al otro, al adversario político. Tienen, pues, una carga ideológica y emocional violenta: lo mismo pueden espetarse en un diálogo apasionado para descalificar que en el terreno de un juicio sumario para excluir o condenar a alguien. Las enuncian menos contendientes leales que fanáticos ávidos de sangre. Son palabras propias de la sociedad moderna cuyo rasgo esencial es ese impulso de cambio permanente, esa tensión entre innovar y conservar. Marx advirtió muy bien en el *Manifiesto* que la burguesía sólo lograría su ascenso como clase a condición de “revolucionar incesantemente los instrumentos de producción” y, más aún, de conmocionar toda la estructura social. Esa inquietud y mudanza permanentes distinguen la época burguesa de todas las anteriores. En este sentido,

la presencia histórica de la burguesía ha sido devastadora: "todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de llegar a osificarse. Todo lo estamental y estancado se esfuma; todo lo sagrado es profanado...".[2] Certero diagnóstico de la modernidad como ruptura y creación de un orden nuevo en perpetua inconformidad consigo mismo. La sociedad moderna vive y padece ese desgarramiento. Grupos e individuos luchan entre sí. Por intereses o ideales de vida, unos exaltan el valor del progreso; otros, el de la tradición. A menudo el dogma es asidero común, lo que no eclipsa necesariamente el brillo seductor de sus alegatos.

Se suele calificar como reaccionario a quien se opone al progreso y desvaloriza sus novedades: el supuesto progreso no significa un salto hacia adelante, sino una caída. Lo sagrado está en el centro de sus preocupaciones u obsesiones; el cambio es una profanación. En el contexto de la modernidad, la laicización trae consigo la quiebra de normas y la disolución de vínculos tradicionales; en fin, devasta lo más elevado del espíritu, a juicio de quien se aferra a la tradición. Esta supone no sólo una comunión con la divinidad basada en la fe, sino una moral y una política: un mundo distribuido en jerarquías, un gobierno de autoridades consagradas y, por tanto, una ética de subordinaciones inapelables. El reaccionario rinde culto a la familia autoritaria y a la monarquía; abomina de la libertad y del igualitarismo democrático, portadores ambos del mal.

Una manifestación específica del reaccionario es el contrarrevolucionario, enemigo de esa expresión de cambio que es la revolución. El contrarrevolucionario no sólo cuestiona sus efectos sino también sus medios: la revolución es violencia, sangre, locura. Todas las revoluciones han tenido sus detractores; la francesa, un Joseph de Maistre, un Edmundo Burke. Aquél era vehemente, radical: una daga plateada de lógica afiladísima; éste, flemático, sereno, dueño de una morigeración aristocrática. El uno, desde adentro, veía la revolución como un castigo de la Providencia; el otro, desde afuera, desde su idolatrada Inglaterra, como una ruptura innecesaria desde la perspectiva de un *continuum* histórico que cifraba en la sabiduría de los antepasados el secreto de un porvenir seguro. También los separan otros matices. De Maistre nunca dejó de ver el asalto revolucionario como una deca-

dencia, mientras que Burke la admitió como "poster recurso de los buenos y los reflexivos". Y sin embargo los une la devoción —con un profundo sentido religioso— a sus respectivas naciones. De Maistre incitaba a la veneración de la comunidad nacional francesa; Burke, a mantener el espíritu de las constituciones como clave para salvarse de la disolución de las costumbres y de la insolencia del ateísmo.

La reacción ante la Revolución Mexicana de 1910 fue ambigua si la consideramos a la luz del paradigma maistreano, salvo el caso de Francisco Bulnes que fue descarado y rudo en sus ataques a las políticas revolucionarias y a la democracia. Polemista macizo, Bulnes sólo tenía ojos para la decadencia que había significado el movimiento social. Añoraba los tiempos rancios, el pudor político, el sentido de obediencia y respeto a la autoridad: la nación posrevolucionaria era un potrero; la democracia, una estúpida ilusión que colocaba el número donde sólo cabían la virtud, la inteligencia y la cultura.[3]

En cambio, los ateneístas nos dan muestras de un reaccionarismo atípico. Ante el hecho consumado de la revolución, deploran la lucha fratricida, pero intentan redimirla, injertarle valores, hermanarla —ya lo he dicho— con la tradición cristiana; Vasconcelos se afana como educador y aporta un espíritu misionero. Caso, menos dotado para la acción, expresa su vehemente deseo de que la violencia no se repita apelando al amor y a la mutua comprensión. Ambos profesan la fe democrática. Uno apuesta por ella participando en la contienda electoral; el otro, desde la cátedra, confía en su advenimiento y en la capacidad de los mexicanos para superar paulatinamente sus imperfecciones aderezándola con la justicia: la democracia respira donde el pueblo se educa y come suficiente.

¿Quién puede, pues, afirmar que Cuesta fue un reaccionario en su circunstancia sólo por mostrar, con desmesura —es cierto— su desacuerdo con el materialismo histórico? Percibió el fenómeno revolucionario en general como algo inherente al movimiento mismo de las sociedades. Pero no solamente eso: la revolución destruye y crea: "Si no hubiera conmociones profundas y periódicas de la sociedad, no podría realizarse ningún progreso. La vida sedentaria, respetuosa y tranquila sólo empobrece y corrompe la existencia".[4] La revolución es una vicisitud dentro de un devenir en el que nada es eterno, ni la autoridad ni los valores. Un movimiento revolucionario ofrece la po-

sibilidad de un tuteo y, más que eso, de una humillación a la autoridad opresiva; gracias a él, el porvenir "encuentra la libertad suficiente para hacer fructificar sus promesas".[5] A propósito de México, llegó a pensar que la revolución era algo más que un hecho fortuito del decurso histórico: era un estado que definía la autenticidad de nuestro ser, un fruto de nuestro peculiar temperamento.

De la revolución como hecho histórico, Cuesta rescata el atrevimiento de la hazaña, ese instante desacralizador del poder en el que su maquinaria pierde su "prestigio divino" y se humaniza. Una interpretación abusiva de Alejandro Katz[6] lo ha llevado a confundir esta visión con la idea de la fiesta. Tal vez toda revolución entraña un espíritu festivo. En algo se asemejan: la proeza revolucionaria es una vuelta al caos, un acto ritual: voluntad de purificación, de regeneración del mundo; frenesí que destruye, paradójicamente, para evitar el aniquilamiento. En ambas, la orgía de sangre, el grito, la injuria simbolizan el sacrificio que se perpetra a costa del poder. Pero la fiesta pertenece al mundo mítico; en cambio, la revolución, a la historia. Acaso lo festivo sea el género próximo de las revoluciones, no su diferencia específica. Pero tal percepción está ausente en nuestro autor.

¿No por snobismo Katz equivocó la procedencia de la mirada? Octavio Paz sí formuló de manera explícita esa visión festiva de la Revolución Mexicana en *El laberinto de la Soledad*, a partir de una expresión de Martín Luis Guzmán, cuando nos dice, en lírico arrebato, que "la explosión revolucionaria es una portentosa fiesta en la que el mexicano, borracho de sí mismo, conoce al fin, en abrazo mortal, al otro mexicano".[7] Pero en Cuesta no aparece nada de esto: una situación revolucionaria es una demostración de carácter que desencadena efectos educativos, transformaciones espirituales profundas; en ella, si la vivimos de veras, "nuestras facultades (encuentran) la oportunidad de no avergonzarse y reprimirse, la ocasión de no desperdiciarse en la sombra".[8]

En esto reside la fecundidad de las revoluciones: en dejar en libertad a cada quien para vivir en concordancia consigo mismo. Ir más allá de la experiencia libertaria, de la reivindicación de los derechos que le son inherentes, es aproximarse a aquello que le repugna: la promesa de orden y de felicidad que, para él, está implícita en el materialismo histórico. Esta es sólo una idea romántica que com-

parten burgueses y proletarios. A despecho de las privaciones que la Revolución Mexicana acarreó a su familia, no añora los aires porfirianos; por el contrario, expresa abiertamente su simpatía hacia la revolución, que "dígase lo que se diga es una verdad política nacional".[9] Y más aún, repito, considera que "nuestra verdadera tradición es el estado revolucionario...".[10]

Pero la Revolución Mexicana no fue un movimiento unitario: fueron muchas revoluciones. ¿Cuál llamó la atención de Cuesta? Intentemos captar su diversidad. De hecho, la Revolución en su etapa que va de 1910 a 1917, se caracteriza por ser un movimiento popular muy heterogéneo. En él participaron grandes masas: fue una conmoción colectiva en que se confundían rancheros ricos, clases medias acomodadas, comuneros, peones y obreros. Cada grupo aparece en escena en diferentes momentos, con sus propios intereses. A veces se unen, a veces se distancian. Ya se alían, ya se enfrentan. Pese a los cortos alcances sociales del Plan de San Luis, el derrocamiento del dictador es una convocatoria poderosa, como fue también el Plan de Guadalupe. Fueron instantes de gran unidad, pero hubo otros de aguda e incluso violenta discrepancia.

En un discurso, pronunciado en Hermosillo el 23 de septiembre de 1913, Carranza pone sobre el tapete esa dialéctica de la unidad y de la diversidad de los revolucionarios. El Plan de Guadalupe, por la naturaleza de sus propósitos, era un llamado patriótico a todas las clases. Pero terminada esa lucha en contra de la dictadura huertista, comenzaría "majestuosa y formidable lucha de clases". Carranza entendía que lo que llamó Luis Cabrera "la fiebre política" cedería el paso a cuestiones más de fondo, a lo que aquél consideraba "las hondas raíces de la contienda": cuatro siglos de desequilibrio, tres de opresión, uno de luchas intestinas. Llegaría entonces la hora de la verdad, de removerlo todo, de imponer las nuevas ideas sociales, de crear una nueva constitución cuya acción benéfica sobre las masas nada ni nadie pudiera evitar.

Carranza preveía el disentimiento, la discrepancia, la lucha; pero también, la avenencia y el pacto. A un gran foro, donde se impondrían las nuevas ideas sociales que darían satisfacción a las diversas aspiraciones de los grupos, acudirían éstos. El Constituyente de Querétaro fue ese espacio de demanda y de conciliación, de diferencia y de pacto.

Pero si la Revolución no fue una, sino diversa, la Constitución fue síntesis de la diversidad de ideas, de programas, en los cuales nuestro movimiento social fue extraordinariamente rico y claro.

De algún modo, a ello se refiere Cuesta cuando escribe: "(La Revolución) se había madurado a través de una larga y penosa reflexión, en medio de una lucha intensa que la obligaba cada día a justificarse y a robustecerse; era un pensamiento dispuesto a afrontar las más peligrosas e inesperadas experiencias y a enriquecerse con ellas. De aquí que, al venir la pacificación del país, el horizonte político fuera amplio y estuviera lleno de incitaciones".[11]

¿A qué incitaciones se refiere nuestro autor? Sin duda, las de la libertad. Y no es que ignorara la dimensión social del movimiento, pero es en aquélla en la que pone el énfasis, en la que descubre su sentido original. Por la libertad se hizo la revolución. Cuesta distingue entonces la que se hizo y la que está por hacerse. Aquélla es la verdadera; ésta, una deformación: una traición. Para no perderse en el océano de las exégesis, adopta el referente constitucional. Eso le permite abstraer los valores que él juzga dignos de consideración como si hubiesen emanado, no de una lucha de tendencias sino de un sólo espíritu: "el pensamiento político de 17 sabía lo que quería, tenía la profunda conciencia de su responsabilidad".[12]

A la Revolución le amenazaban peligros internos y externos. Desde adentro, una juventud que había dilapidado su oportunidad de participar en ella; desde afuera, "los lamentables productos de la depravada política universal, que han penetrado la realidad nacional, a través de generaciones corrompidas por la facilidad que han encontrado, gracias a las doctrinas políticas en boga para eludir la responsabilidad de fabricar el auténtico destino nacional a que la Revolución aspiraba".[13] Evidentemente, Cuesta se refiere al socialismo que había permeado una generación cuyo dogmatismo rechazaba, principalmente porque aquellos derechos que la Revolución había reivindicado —reales derechos de personas, vivas, presentes—, pasaban a ser "impersonales y eternamente futuros", a la luz de la utopía socialista.

No deja de sorprendernos que un escritor, que en otros duelos culturales, había convocado al descastamiento, aquí se muestre tan profundamente nacionalista, tan sensible al espíritu original de la Revolución, tan confiado en sus progresos: "no es aventurado asegurar

que el liberalismo mexicano habrá de sobrevivir a la confusión que pone en peligro a las auténticas aspiraciones radicales de la nación, las que ha hecho que la Revolución deba considerarse como la legítima continuación de la Reforma, y no deba confundírsela con el retroceso de la política hacia formas irreflexivas, sentimentales y primarias".[14]

Son otros —Bassols, Lombardo— y no él, quienes se empeñan en retroceder con sus ideas planificadoras. Son ellos, necios en llevar la Revolución hasta las últimas consecuencias, los que frenan su impulso radical y creen que la revolución está por hacerse. ¿No reside aquí el desatino del juicio de Cardoza quien, como Octavio Paz, asegura, por su trato personal, conocer bien a Cuesta sin acaso haberlo leído atentamente? Leamos al supuesto reaccionario: "no sé cómo hay todavía personas que sienten nostalgia por la filosofía porfirista: poca política y mucha administración. Eso es la economía dirigida". Estas palabras, escritas a propósito de Bassols y Lombardo, acreditan que en la visión de su presente está la crítica a aquellos que pretenden desandar el camino liberal de la Revolución en un sentido porfirista y reaccionario, así como a aquellos otros que intentan precipitarla por el camino de su reinvención utópica. Pudo haberse equivocado al pensar que "las auténticas aspiraciones radicales de la nación" consistían solamente en ese liberalismo heredero de la Reforma, pues bien sabemos que el Constituyente de Querétaro fue un poco más allá, y en éste un poco más allá yace una discontinuidad, una ruptura, una heterodoxia constitucional.

No solamente en el seno de la Asamblea Constituyente, la imaginación liberal resultó insuficiente para resolver las tensiones sociales, sino que a lo largo de los años siguientes a la promulgación de la Carta Magna, el proceso histórico exigió instituciones y políticas que agrietaron profundamente el edificio liberal. Pues no fue en nombre de la libertad o de la igualdad formal que se emprendieron ya reformas sociales orientadas hacia una economía nacionalista, ya la promoción del sindicalismo y, sobre todo, una estabilidad institucional cuyas principales tareas eran desmilitarizar al país y organizar un orden político interno que, en esos momentos, era inviable desde la perspectiva de la doctrina de la división de poderes, el federalismo y la democracia representativa fundada en el sistema de partidos.

Sin embargo, es indudable que ese aspecto, el del liberalismo, ocupó un lugar importante en la política mexicana en los años posteriores a la pacificación del país. La manifestación más evidente fue la creencia compartida por muchos dirigentes políticos e intelectuales acerca de la importancia de la educación. En este sentido, los gobiernos posrevolucionarios reanimaron la tarea educativa pensando, como los hombres de la Reforma, herederos a su vez de los ilustrados franceses, que la educación era un recurso de elevación cultural y moral de las mayorías. De ahí que Cuesta haya participado tan activamente en la discusión de los diversos temas educativos, más que en aquellos relativos a los derechos sociales.

A su modo, pues, como corresponde a una élite intelectual que expresa el sentir de la clase media ilustrada, pone mayor acento en la libertad que en los derechos sociales. Así interpreta la Revolución Mexicana, así se adhiere a ella. ¿Por qué no lo entendió Luis Cardoza y Aragón? Tal vez porque eran otras sus referencias. Aunque éste "no prendía velas" a Stalin, vivió "la emoción de Lenin a la cabeza de su pueblo que se había enfrentado a todo el presente del mundo, a todo el pasado del mundo".[15] En muchos aspectos, afín a Cuesta, destilaba no obstante otras pasiones. Odiaba la palabra "compromiso", pero era a su pesar un hombre comprometido con las causas populares: fue, entre otras cosas, maestro de historia del arte en la Universidad Obrera.

El que se haya equivocado en el juicio acerca del amigo, no eclipsa en absoluto su sentido de lealtad ni el brillo de su intelecto. Imaginativo, tierno, corrosivo también, Cardoza y Aragón escribió, en *El Río*, las páginas más deslumbrantes de la historia cultural de México. Por la proximidad y lejanía en relación con Cuesta, confirmamos cuán compleja es la sustancia, por así decirlo, de las élites culturales. Es tal la variedad de matices que llevó a Jünger a dudar del concepto sociológico de élite y a sólo creer en los grandes solitarios.

El **princeps libertatis defendendae**

El más jugoso fruto de la Revolución eran, pues, para Cuesta, sus incitaciones. Al liberar el porvenir, convidaba a ejercer la política como él la entendía: afirmación de mando, voluntad insumisa, práctica de minorías selectas. La Revolución abría la oportunidad a una genera-

ción para dejarse ver, para arriesgar eso que a todo político es inherente: el desprecio o la admiración.

A juicio del veracruzano, para merecer admiración, la acción política debe asumir el riesgo de la creación, de inventar su moral. Someterse a una moralidad que viene de fuera, la envilece. La política, para serlo de veras, no acepta heteronomía alguna. Sólo se consuma en la plenitud de su soberanía. Desde la perspectiva cuestiana, hace política quien manda, quien sabe mandar, y construye con rigor su obra. Así pues, política, mando y personalidad son una y la misma cosa. Por eso, nos dice: "para que sea realmente política, para que valga como política, es preciso que el mando sea de ella".[16] Quien ejerce la política crea su propia ley, quien obedece las leyes establecidas, es indigno de la política que, como el arte, es una actividad de excepción, reservada a las personalidades extraordinarias: "los políticos son los que buscan una ley mejor, por lo que ponen en duda el valor de lo establecido; son los que desobedecen, a fin de mandar (...) la admiración que causan es la que arrebata la existencia que supo encontrar su ley en medio de lo desconocido, en medio de donde no había ninguna".[17]

El político es, un creador, según la visión esteticista de nuestro autor. Su verdad es su belleza, admirable y clásica como cualquier otra verdad. La verdad es forma; ésta, el mando. Por tanto, se falsifica cuando se convierte en acto de obediencia. Cuesta recurre al parangón del arte académico para ilustrarnos acerca de la degradación del político. La conducta del político sumiso sería como la del artista académico que sacrifica su personalidad a su éxito inmediato prefiriendo halagar el gusto del público, por lo que ya conoce, a crearle un gusto nuevo por lo que le da a conocer...".[18] De este modo, una política respetuosa de los cánones establecidos equivaldría ya a una política tradicionalista, ya a una política revolucionaria, según la escuela que las inspire. En ambos casos, la falsedad sería la misma, pues se mandaría "con la ley que no se posee, con el mando de otro".

Maquiavelo había sostenido una teoría de la política como universo que posee sus propias reglas, ajenas a toda valoración moral. El autor de *El Príncipe* no repara en las nociones del bien y el mal: todo príncipe que quiera sostenerse aprenda a no ser bueno, y a practicarlo o no de acuerdo a la necesidad...[19] Consejero de los príncipes,

Maquiavelo llega al extremo de admitir que, en su acción, el político se valga de la razón y la fuerza; pues muy a menudo la razón es la fuerza; el mando, una tiranía. Del pragmatismo de Maquiavelo, se desprende una concepción de la política cimentada en la eficacia del poder. Sobre esta eficacia reposa la verdad política, a veces también la monstruosa estética de la tiranía. La sombra de Maquiavelo recorre por momentos la concepción política de Cuesta. En un artículo intitulado "André Siegfred y la América Latina" —reseña de su libro América Latina— se refiere al escritor francés como un "Maquiavelo moderno que logra hacer sentir nuevamente a la ciencia política la difícil seducción de la razón".[20]

Para Cuesta, igual que para el florentino, la razón es la fuerza. Conviene con Siegfred en considerar que la solución a la debilidad de los gobiernos latinoamericanos es el pleno ejercicio del poder apoyado en la fuerza armada. Y su conclusión es lapidaria: "Maquiavelo vuelve a perfilarse en esta desnuda filosofía. Pero se engaña quien busca en Siegfred a un cínico o a un escéptico. Y su valor el de quien, con repugnancia por la agradable mística, sabe devolver al espíritu el gusto de la fuerza que es el gusto de la verdad".

El discurso político de Cuesta encierra esa tensión entre su visión realista, digámoslo así, de la política como empresa del poder, que se rige por sus propias leyes, a la vez que expone su verdad mediante el eficaz ejercicio de una voluntad de dominio, y su mirada deontológica que, más allá de la eficacia, se funda en valores ya intelectuales —la disciplina, el rigor—, ya morales —el desinterés, la libertad.

Cuesta encontró en Plutarco Elías Calles la figura del político capaz de practicar la política así entendida, del hombre que podía responder a las "incitaciones" del movimiento revolucionario. Era realista, frío; tenía carácter, espíritu emprendedor. Si como gobernador en Sonora fundó escuelas, dispuso normas tutelares para los jornaleros, organizó el aparato público, como presidente fue incansable, fundó toda suerte de instituciones: la Comisión Nacional Bancaria, el Banco de México, la Comisión Nacional de Caminos, la Comisión Nacional de Irrigación. Escuelas de toda especie, caminos, presas, programas de salud y vivienda fueron obra de su mente creadora.

Más que la encarnación de la Revolución Mexicana,[21] Calles fue el *princeps libertatis defendendae* ciceroniano que, actuando dentro de

las instituciones republicanas, aconseja y guía: impone su *auctoritas*, es decir, su alta jerarquía moral y convoca al consenso gracias a sus excelsas cualidades: el único capaz de conservar la integridad de la república. Allende su mandato constitucional, más allá de su *potestas* como presidente, Calles conservó su *auctoritas* derivada de su preeminencia personal. Por eso, escribe: "Calles no está ya en el poder, pero el poder sigue estando en Calles". Ese poder, emanado de la autoridad personal, no decide: adopta la forma de influencia, de consejo, del *publicum consilium*, como lo llamaba Cicerón.[22] Sin embargo, para ninguno de los dos —el tribuno romano y el ensayista mexicano— tal esquema implica un alegato en favor de la tiranía, pues si Cicerón limitaba la labor del *princeps* a su función orientadora, Cuesta pensaba justamente que toda tiranía es un gobierno sin autoridad o, por decirlo así, una autoridad antinatural que se impone a los hombres por la violencia.[23]

La figura del *princeps* adquiere relevancia para Cicerón cuando las instituciones republicanas se ven sitiadas por sus enemigos. Era la fórmula concebida por él como solución para un momento angustioso. Para Cuesta representaba eso también. Calles era la "autoridad revolucionaria en la política mexicana", sobre todo después de haber concluido su periodo presidencial, habida cuenta de la confusión que provocara el asesinato de Alvaro Obregón. Así, en 1934, justificando abiertamente el maximato, escribe: "si examinamos los sucesos políticos que ocurren desde que Calles abandona la presidencia de la República, vemos aparecer a Calles frecuentemente al frente de tal organismo administrativo, de tal programa económico o de tal manifestación política nacional e internacional; vemos que la vida política del país a cada paso reclama su autoridad...".[24] Los reclamara o no, Calles demostró una habilidad extraordinaria para evitar un golpe de Estado después de la muerte de Alvaro Obregón; es él también quien plantea el tránsito del país de un hombre a una nación de instituciones y leyes, quien da cauce a la fundación del Partido Nacional Revolucionario.

Seguramente, admiró esa manera como Calles se las arreglaba para hacerse omnipresente, ya asumiendo con descaro responsabilidades públicas no obstante haber prometido convertirse en "el más oscuro ciudadano", ya agazapado en sus fincas dictando el rumbo de la na-

ción. Pues tal era su juego, astuto y odioso a los ojos de muchos, que a Cuesta debió fascinar. No deja de ser una paradoja que quien defendía con vehemencia el régimen constitucional, haya simpatizado con un personaje que significaba su atropello. Pero tal vez la paradoja no residía en el discurso sino en la realidad misma que, como él anotaba, reclamaba imperiosamente la presencia del sonorense por el bien de un orden puesto en jaque por generales y caciques. Utilizando la metáfora marina de Bodino, había que salvar el barco, salvaguardar el todo —el Estado— por encima de las querellas. No alegaba en favor de Calles como persona, sino como símbolo de una unidad que precisaba la nación.

El caso de Tomás Garrido Canabal en Tabasco, por el contrario, era para Cuesta la imagen de una disolución insoportable. Cada cacique pretendía feudalizar las "instituciones revolucionarias". Mas, para nuestro autor, dentro de la Revolución no cabían las singularidades revolucionarias. Las conquistas del movimiento social tenían un carácter universal, no daban pie a una libertad de conciencia dentro de la cual cabían muchos cultos revolucionarios incompatibles; no eran muchas las conciencias revolucionarias sino una sola conciencia revolucionaria nacional respaldada por una fuerza nacional también".[25] En la autoridad de Calles descansaba esa conciencia, mientras fue consecuente consigo mismo. Su caída se debió, justamente, en la interpretación cuestiana, a que se convirtió en enemigo de su propio régimen, a que sus propósitos no lo conducían a ninguna parte, y no tanto a sus virajes hacia derecha o izquierda, pues "el éxito del político consiste en cambiar de opinión, en saber querer lo que se puede".[26]

Calles pierde su autoridad y cae cuando, sin responder a intención alguna, adopta posiciones izquierdizantes, cuando apoya a Bassols o lanza su provocador grito de Guadalajara para decirle a la nación: "Es necesario que entremos en un nuevo periodo, que yo llamaría el periodo revolucionario psicológico: debemos entrar y apoderarnos de las conciencias de la niñez, de las conciencias de la juventud, porque son y deben pertenecer a la revolución... porque el niño y el joven pertenecen a la comunidad...(y la revolución debe) desterrar los prejuicios y formar la nueva alma nacional".[27]

Y sin embargo, Calles no cae del todo. Como símbolo de la unidad del movimiento revolucionario, "lo vemos prolongarse más allá de la disolución de las facciones, más allá de la desaparición de los partidos, más allá de la expiración intempestiva o natural de los periodos presidenciales, más allá de la extinción de las personas, y más allá del círculo nativo y de la descendencia directa de la familia revolucionaria".[28] Ya sin él, la voluntad que representaba, toma la forma del Partido Nacional Revolucionario que, como gran instrumento de coalición de militares, caciques, organizaciones estatales, asociaciones obreras y campesinas, se erige en la garantía de continuidad de la Revolución frente al "continuismo" de las facciones. En otras manos —las de Portes Gil y Cárdenas— pervive la obra del *princeps* como el secreto de la continuidad que viene a ser la "tradición del nuevo régimen".

Contra los correctores de la ortografía revolucionaria

Ya antes dije, en el primer capítulo de esta investigación que Cuesta no sólo debate con la generación del Ateneo, sino también con aquella que sigue sus enseñanzas, vale decir, con la llamada generación de 1915, particularmente con su ala izquierdista representada principalmente por Narciso Bassols y Vicente Lombardo Toledano. Entre 1933 y 1935, la referencia a ellos es constante en los dos panfletos que publica por su cuenta —*El Plan contra Calles* y *Crítica de la reforma del artículo tercero*—, así como en las notas en las que aborda el tema de la educación. Salvo en la "Carta a Portes Gil", publicada en 1940, Cuesta prescinde del ataque personal; más bien, los percibe como los representantes de una corriente que se propone conspirar contra la Constitución y aspira a un régimen político inconciliable con sus principios y preceptos. Sobre ello discurre en su Plan contra Calles, aunque no con demasiada fortuna, como veremos.

La historia nos deja en claro que el Plan Sexenal trazado por el Partido Nacional Revolucionario había sido inspirado por el propio Calles, cuando señaló: "...ya es hora de formar un programa minucioso de acción que cubra los seis años del próximo periodo presidencial, programa que debe estar basado en el cálculo, en la estadística, en las

lecciones de la experiencia (...) debemos estudiar lo que podemos alcanzar, dadas las posibilidades de nuestro presupuesto y las realidades nuestras...".[29] Sin embargo, Cuesta pensaba que no era Calles su autor, pues tal propuesta aparecía ya en la Memoria de la Secretaría de Educación fechada en 1932. Así, en la intención de un plan se ocultaba una corriente revisionista que aspiraba incluso a prescindir de la Constitución.

La política del Plan, que Cuesta llamaba "planismo", respondía, desde su perspectiva, a una ortodoxia de la izquierda. Pero, ¿era una obsesión de la izquierda? No olvidemos que, en aquellas horas, la sobreproducción y el desempleo preocupaban a dirigentes políticos y a intelectuales de las democracias occidentales. Las políticas keynesianas y el Welfare State surgieron de una idea de la planificación como recurso salvador de la economía capitalista. Un sociólogo como Karl Mannheim, prudente liberal como el que más, llegó incluso a pensar que la planificación era un signo de los tiempos, un nuevo estadío del desarrollo social que, incluía también el pensamiento. El caos social invalidaba "el descubrimiento por azar" y la única posibilidad de eludir los sistemas totalitarios creados por la decadencia del capitalismo liberal era el "pensamiento planificado". Es obvio que Mannheim distinguía dos tipos de planificación: la que alentaba la "conformidad" totalitaria y la que estaba destinada a asegurar la "libertad" democrática, tejida con reformas sociales redistributivas que abarcaban obras y servicios públicos, así como la ampliación de la seguridad social contra el desempleo, la enfermedad y la vejez.[30] De cualquier modo, lo que despreciaba como planismo llegó a ser, en esos años, una expresión de la racionalidad social, hoy ignorada por un amnésico fundamentalismo neoliberal.

Sin embargo, en su momento, Cuesta pensaba que la planificación en nada se identificaba con Calles ni con el régimen original de la Revolución Mexicana, pues en la Constitución, donde reposaban sus principios, no está inscrita esa idea. Se trataba, pues, de una desviación del sentido primigenio de la experiencia revolucionaria, imputable a sus nuevos pretendientes, para quienes la Revolución no ha triunfado aún por la deficiencia de sus métodos. Recordemos que Cuesta distinguía dos tendencias de la Revolución: la que consideraba que ya se había hecho y cuyos autores eran sus protagonistas, y la

que estimaba que estaba por hacerse. Al referirse a ésta, aludía a una nueva generación de advenedizos que, dilapidando la experiencia, afirmaban que la Revolución no era suficientemente revolucionaria.

Cuesta valora entonces la psicología de sus personajes y la ética de su postura. Quienes piensan que la Revolución está por hacerse son jóvenes impacientes, faltos de madurez; carecen de experiencia: "su experiencia, su realidad y vida práctica las encuentran en el burocratismo y de acuerdo a un plan".[31] El resultado de su impaciencia es un "puritanismo", una repugnancia por la experiencia. "Correctores de la ortografía revolucionaria", sustituyen la obra empírica de la Revolución por un régimen ideal y perfecto.[32]

La argumentación de Cuesta fluye como un juego de contrastadas hipérboles. Si Calles había construido un orden político basado en la experiencia, los recién revolucionarios obedecían sólo al imperio de los dogmas; si Calles había sido democrático y tolerante, y como nadie había demostrado empeño en proteger los derechos políticos de la oposición, la nueva tendencia se proponía la instauración de una tiranía burocrática. Exagerando las oposiciones, lanzaba una advertencia sobre el peligro que significaba sustituir la influencia política de Calles contra quien se dirigía el plan. Peligro de un gobierno sin autoridad o, mejor, provisto de una autoridad "antinatural" que habría de imponerse con violencia, pues el móvil del Plan no era otro que el resentimiento. De hecho, calificaba el Plan como un golpe de Estado que anulaba la potestad de las cámaras, mostrándose, esta vez, estratégicamente democrático.

¿Hasta qué punto tenía sentido el esfuerzo de Cuesta que condujo incluso a publicar por su cuenta esas treinta páginas no carentes de los destellos de su inteligencia, pero en general desconcertantes para quien haya leído entonces o lea hoy el Plan de referencia? Es difícil concederle razón si examinamos aquel documento en el que veía una conspiración contra Calles. Olvidemos que la idea de producirlo proviene del propio "Jefe Máximo", como se le llamaba, y observemos su contenido cuyo supuesto sería la tesis de que el Estado habría de asumir una política reguladora como agente activo de gestión y ordenación de los fenómenos vitales del país.[33] Proclamaba, pues, una doctrina intervencionista que, al exigir ceñirse a la estructura eco-

nómica y a las necesidades del país, no trascendía la retórica común de aquellos días.

Sus planteamientos concretos encerraban intenciones nacionalistas, cuidadosamente apegadas a la Constitución de 1917 en lo relativo a la protección del trabajo, al dominio del subsuelo, y modernizadoras tratándose del impulso al campo, la infraestructura hidráulica y las comunicaciones, como si pretendieran dar continuidad a la obra del régimen callista. Por otra parte, nada había en el plan que pudiese objetarse en el ámbito de la política social en el que las pautas eran el mejoramiento étnico, la calidad y mayor cobertura de los servicios públicos, el abatimiento de epidemias y morbilidad infantil. En todo caso, los capítulos dedicados a la educación y a la política agraria hubieran podido ser materia del reproche cuestiano. El primero, por el aderezo doctrinal que lo mismo apelaba al laicismo como respuesta verdadera, científica y racional, que invocaba el ideario socialista como propio de la Revolución Mexicana; y el segundo, porque bajo la influencia de Graciano Sánchez, líder de la CCM, radicalizaba los derechos agrarios.

Por lo que toca a los autores del documento, Cuesta equivocó esta vez la dirección de sus flechas, pues en su elaboración no participaron jóvenes comunistas. Por el contrario, la Comisión encargada del proyecto se integró como resultado de un acuerdo entre grupos políticos de distinta filiación doctrinal, es decir, miembros del PNR y representantes del gobierno que simpatizaban más con Calles que con Cárdenas. De hecho, Bassols sólo participó como consejero del proyecto en lo tocante a la educación.[34] El documento refleja, pues, las tensiones y diferencias entre los integrantes de la Comisión: las pretensiones conservadoras de los callistas y la presión de los seguidores de Cárdenas aspirantes a formular un documento que marcase un cambio, sin que éste significara la postura radical atribuida por Cuesta. Incluso vale decir que Calles fue consultado frecuentemente en su casa de Cuernavaca.

En favor del laicismo

El movimiento social de 1910 desató una conmoción educativa. En mitad de la tempestad, gobernantes efímeros y jóvenes intelectuales

vuelven sus ojos al pueblo obrero y campesino. Las escuelas rurales y la Universidad Popular —producto del ingenio ateneísta— son el emblema de una tarea heroica que busca, en plena lucha fraticida, una salida cultural a la catástrofe; son también la anticipación de lo que habría de ser la obra educativa del ministro José Vasconcelos durante la gestión presidencial de Álvaro Obregón: batalla decidida contra el analfabetismo, promoción de escuelas técnicas y agrícolas, de misiones culturales.

El ideario educativo de la Revolución Mexicana se definió paulatinamente. De su significación laica, inspirada en los postulados del liberalismo, se pasó a su sentido social y a su orientación práctica. El laicismo surgió como principio consagrado en la Carta de 1917. Fue la idea que los Constituyentes encontraron a la mano para pronunciarse en favor de una educación "ajena a toda creencia religiosa". A partir del laicismo, los gobiernos posrevolucionarios se plantearon otros problemas de la educación popular: su contenido pragmático y nacionalista; su orientación social, primero, y socialista después. Si tomamos en cuenta que laicismo no significa exactamente neutralidad, no debe sorprendernos el intento de Narciso Bassols, bajo cuya responsabilidad estuvo la administración educativa de 1931 a 1934, de imprimirle a la educación un acento socialista.

Desde la posteridad, el vocablo socialista parece menos una estrategia política para acceder a una sociedad igualitaria que una fórmula para radicalizar el laicismo en aquellas horas estremecidas por los conflictos ideológicos y dar un paso más en la solución de aquel contraste, que tanto preocupaba a Vasconcelos, entre el desamparo de los más y la sabiduría de unos cuantos; en fin para combatir con "ardor evangélico" un injusto y cruel estado de cosas, generador de "un montón de ruinas". Y vale decir esto porque tal como fue redactada la reforma al artículo tercero en 1934, la palabra socialista, a modo de definición, parece desdoblarse en la exclusión de toda doctrina religiosa y en el combate al fanatismo y los prejuicios, aunque también se entrevera con un racionalismo ceñido a los ideales de un conocimiento "racional y exacto del universo y de la vida social".

El eclecticismo era poco afortunado, pero revelador de una efervescente experimentación social que no tanto Bassols como Lombardo Toledano anhelaba llevar a su extremo de manera confusa.

La polémica que éste sostuvo con Antonio Caso acerca de la enseñanza universitaria nos da cuenta de una vehemencia desorientada. Mientras Caso defendía la libertad de cátedra en nombre de la cultura acosada por la bárbara ambición de imponer el credo marxista, Lombardo consideraba que dicha libertad era el refugio para ignorar los adelantos científicos. Pero Caso no negaba la ciencia; creía simplemente que ésta se marchitaba "al contacto de las asambleas numerosas y estultas". Sus diferencias, en realidad, estaban en otra parte. Caso enfatizaba el valor del individuo; Lombardo, los ideales colectivos. Aquél, con más sensibilidad, se hacía eco de una sociedad que avanzaba por la senda de la diversidad; éste, en cambio, se empeñaba en la integración comunitaria.[35] Aquél ponía el acento en los derechos; éste, con gran sensatez, en las obligaciones.

Acaso hoy nos resulta demasiado fácil distribuir entre los querellantes porciones de razón. Pero al calor de aquellos días, las discusiones no encontraban puntos de convergencia. Campeaba en los debates sobre la educación un espíritu demasiado maniqueo, al cual, esta vez, por su cordura laicista, Jorge Cuesta es completamente ajeno, aunque haya lanzado sus certeros venablos principalmente a la izquierda.

Sin duda, la educación ocupa el lugar más importante de la crítica que Cuesta dirige a la izquierda mexicana. Entre 1933 y 1935, publica una veintena de artículos y un folleto bajo el título de Crítica de la Reforma del Artículo Tercero (1934). Durante esos años ataca con denuedo los proyectos educativos detrás de los cuales advierte la intención de transformar al país, subvirtiendo las instituciones desde su propia entraña, en espera, tal vez, que con el tiempo el país alcanzaría el sueño socialista.

Cuesta pensaba que los comunistas —que él identificaba con algunos nombres como Lombardo y Bassols, sin advertir que las fuerzas sociales que animaban los proyectos eran mucho más amplias y no necesariamente comunistas y a despecho de que éstos, al menos los representados por el Partido Comunista, rechazaron el proyecto de educación socialista—,[36] llevaban su inconformidad no a la política sino a la escuela. De suerte que todo se trastornaba: el proyecto de una educación socialista perdía su naturaleza escolar y el romanticismo oposicionista de la izquierda se escolarizaba. Así, ni la escuela

cumplía su misión, ni la política tampoco. Y este trastocamiento ocurría porque, impotentes para emprender una verdadera transformación de la sociedad, los hombres de izquierda se conformaban con hacerse sentir cuando menos en la política educativa. De tal impotencia, se deriva que "lo único que tiene real importancia es la voluntad de que la escuela tenga una función eclesiástica respecto de la política o que sea la matriz, como se acostumbra decir, de la ideología revolucionaria".[37]

La escuela socialista se convertía en iglesia del Estado, en baluarte de una fe político-religosa. Cuesta delata, pues, esta "nueva política clerical" que, ahora desde la izquierda, reanuda una tradición que había alcanzado su plena conciencia en la etapa vasconcelista. Nada parecía más descabellado al crítico que un intento de reformar el artículo tercero de la Constitución, asignándole a la escuela la finalidad de afirmar el nexo de solidaridad humana con propósitos igualitarios y rectificar la injusta diferenciación entre explotadores y explotados. Pues tal finalidad no correspondía a la escuela sino a la acción política, al Congreso, a la ley, a los partidos. Los comunistas no sólo equivocaban la estrategia política sino también, y sobre todo, incurrían en una grave falta, en un acobardamiento intolerable: "El verdadero revolucionario es el que acepta su responsabilidad revolucionaria y no la confía a los niños de las escuelas o las generaciones futuras".[38]

Pero esos desatinos de los falsos revolucionarios, además de desnaturalizar la escuela, esterilizaban al socialismo. Pues ni el objeto de la escuela era la distribución de la riqueza, ni tampoco el del socialismo consistía reducirse al acto de creer en él. Así, el proyecto de educación socialista acababa por conspirar contra sus autores ya que pervertía la escuela como foco de propaganda y, a la par, empobrecía las potencialidades del socialismo rebajándolo como un confuso fenómeno psíquico, pues ¿de qué socialismo se trataba? Según Cuesta, era claro que, así planteadas las cosas, no habría ni escuela socialista ni socialismo. Pues, por una parte, la noción de la escuela socialista se confundía con la enseñanza del socialismo y, por otra, el socialismo pasaba a ser, no un tipo de sociedad sino una nueva religiosidad.

El alegato cuestiano no se limitó a la crítica del "platonismo", de esa idealidad. Planteó, por el contrario, su posición laicista apegada a la Constitución de 1917 que era, para él, la verdadera referencia

revolucionaria. En primer lugar, si la preocupación era ensanchar la escuela, no tenía objeción, siempre y cuando el concepto de la misma no acrecentara los enemigos de la Revolución. Se trataba entonces de reformar la escuela para defender la Revolución y protegerla de los reaccionarios. Pero tal fin era inalcanzable mediante una nueva redacción del artículo tercero constitucional. Lo urgente era reafirmar la estructura revolucionaria de la escuela, es decir, el laicismo. En efecto, éste era el mejor camino de llevar la Revolución a la escuela, de que aquella se insertara en ésta, pues el otro camino —el de los comunistas— pretendía llevar la escuela a la revolución. Y la diferencia entre uno y otro era la misma que un desde ahora y un después, entre su cumplimiento y su posposición.

En los análisis de la educación sexual —que se pretendía incorporar a los programas de educación básica— y de la formación universitaria, abunda su postura laicizante. A propósito de aquella, no deja de mostrar su disgusto por el vano escándalo que la Secretaría de Educación provocaba adelantándose a la mentalidad vulgar. De suerte que un asunto que concernía, a su parecer, a las ciencias biológicas, se volvió un tema alborotador del interés vulgar. Laicismo significa aquí la desmoralización del discurso, es decir, el tratamiento objetivo del fenómeno biológico, pues creía que así expuesto no alarmaría a nadie y evitaría, por ende, la intolerancia y los prejuicios, aunque, viéndolo bien, ¿quién puede asegurar aún hoy que tal sesgo cientificista pueda eludir la estupidez moral?

¿No habría que estimar cualquier intento de educación sexual como un progreso en aquella sociedad ahogada por el puritanismo católico? Extrañamente, Cuesta se muestra en este punto tan intransigente como aquellos que se oponían a su implantación. Así, en vez de valorar una política que abría nuevos cauces al desarrollo del individuo, lamenta la estrategia burocrática escandalizadora y los daños sufridos por el arte y la ciencia.

Pero ¿cómo reivindicar la dignidad de las personas en este ámbito de la vida sólo enseñando libremente el arte y la ciencia? ¿Cómo reducir una orientación alternativa a sus aspectos meramente físicos y reproductivos? ¿No implica el desarrollo humano otras complejidades emocionales y éticas de tal modo que, al mostrar los secretos de la ciencia, se induce a una moral laica, abierta en contraposición a

aquella pseudoreligiosa y estrecha? No deja de sorprender aquí que su laicismo se limite a una información cientificista que él cree suficiente punto de partida para que cada quien, a la postre, afronte sus problemas sexuales.

De hecho, nuestro crítico no parece haber entendido el valor de la propuesta y su sentido liberador para las personas. Más bien, de una manera extraña, lamenta que la ciencia y el arte hayan sufrido el error burocrático, al decirnos que "la educación sexual, por desgracia no se propone por objeto la libertad del arte y de la ciencia (...). No; su objeto es eugenésico, higiénico, social. No son el arte ni la ciencia ni la enseñanza lo que le importa; no es el espíritu a lo que pretende servir esta 'educación' peculiar; es el sexo".[39] Pero ¿bastaba con enseñar libremente el arte y la ciencia? Así lo creía, ya que la sexualidad la afrontaría a su modo cada individuo. Tan radical era, pues, su laicismo —léase racionalismo científico— que ni siquiera admitía una orientación moral liberadora.

En realidad, el debate continúa hoy acerca de la pertinencia y alcances de tal educación. No faltan quienes se opongan a ella o quienes restrinjan su horizonte a la simple descripción de los fenómenos psicológicos. Pero se trata, en todo caso, de una posición de derecha que a toda costa aspira a impedir que se aborden asuntos como la masturbación, la prevención del embarazo, el sexo seguro frente a la epidemia del sida o el aborto. Lo que nos habla de una complejidad ética que Cuesta eludía en nombre de un laicismo que se emprende con un racionalismo cientificista exento de toda valoración ética, pero comprensible a la luz de una defensa radical, de una libertad en sentido negativo, es decir, entendida como ausencia de coacciones al espíritu: dogmas, servidumbres, vengan de donde vinieren.

Esta concepción suya del laicismo se aprecia más claramente en su alegato sobre la universidad, ametrallada a su juicio por los dos extremos, izquierda y derecha que dominan la geografía política de entonces. La universidad, en tanto organismo científico, era el organismo laico por excelencia. Por consecuencia, era su deber mantenerse indiferente, por igual, a los sentimientos religiosos y económicos. En este sentido, el laicismo era un "arma" para abolir la esclavitud que significaban, por un lado, la subordinación a los centros de trabajo como lo pretendía la corriente obrerista de Lombardo Toledano y, por

otro, el oscurantismo de las iglesias. En sus propias palabras, "el laicismo da a la enseñanza para combatir a su esclavitud, por la economía, las mismas armas que posee para combatir a su esclavitud por la religión".[40]

Tales planteamientos son una derivación de su idea acerca de que la ciencia y el arte deben alejarse de toda inmediatez, es decir, de aquellas causas que, no importa su nobleza, quebrantan sus principios, en este caso la función intelectual de la universidad. Idea que proviene ya de Benda ya de Nietzsche que, apareados de insólita manera, fecundan ese espíritu ilustrado y libre, más a la europea que a la mexicana, que fue Jorge Cuesta.

La apología apasionada del laicismo se funda en la naturaleza misma de la sociedad: una escuela laica difunde la cultura de una sociedad laica. La invalidez de la escuela socialista consiste en no supeditar la conciencia social a doctrina alguna. Es en este punto donde Cuesta regresa al tema de la nación, que deja de ser una "convención intelectual" para convertirse en una realidad política fundamental: la nación es la sociedad laica y no otra cosa. Proteger el laicismo es salvaguardar el destino de la nación. En este momento, aquel que convocó antes al descastamiento, da la cara como un nacionalista apasionado: "Quizá éste es el aspecto más grave del asunto, pues es la idea nacional, pues es toda la historia de México la que juega en esta discusión su existencia. El sentido de la palabra 'laicismo' en el artículo tercero y en la concepción del Estado mexicano no se debe a un simple accidente histórico; no se debe a una moda pasajera; no se debe a una caprichosa corriente revolucionaria fugazmente sobrevenida y que ya ha sido sustituida por otra; sino que se debe a una necesidad radical de la existencia de la nación".[41]

Laicismo, nación, revolución son, aquí, en el contexto de su debate sobre la educación, el cimiento de su argumentación política, como fueron universalidad y clasicismo en otro pasaje en que dio la batalla por el arte. Pero en ambas circunstancias, como en el fondo de una pintura, se nos aparece su sentido de la libertad como principio generador de la cultura, siempre de por medio, ya tratándose de la creación artística ya de la educación colectiva.

Como una paradoja más de su personalidad y de su discurso, el aristócrata Jorge Cuesta, cede el paso al intelectual preocupado por

la suerte de la colectividad, pues de otro modo no lo encontraríamos aquí arrimándose los más claros argumentos en favor de un proceso encaminado a favorecer el bienestar de las grandes mayorías. Tal vez esta imagen positiva, digámoslo así, desvalorice a Cuesta a los ojos de quienes quieren —como Katz— verlo como un guerrero entregado al puro goce de combatir sin sentido, como un Ayax que, furioso y enloquecido, blande la espada para exterminar a sus adversarios, que no son sino carneros inofensivos.

En sus lances críticos sobre la educación, como en ningún otro momento, nos da cuenta no sólo de la importancia de la Revolución, sino de que —contrariamente a lo que piensa Carlos Monsiváis— la entendió y la defendió por lo que significaba como impulso de libertad. De ahí las siguientes palabras: "La Revolución no es un conjunto de creencias individuales, no es un canon eclesiástico, no es una doctrina infalible y sagrada, sino la experiencia revolucionaria de la sociedad como libre y radicalmente se produce en el seno de la nación".[42]

¿Atopía o utopía?

La conciencia paradójica de Cuesta ha producido, con el andar del tiempo, efectos hermenéuticos contradictorios. Pues aquel terco intelectual que, en nombre de una emblemática actitud crítica, reprobó tantas cosas en su tiempo, acabó dando la impresión de que era solamente una arrolladora máquina de combate, una pura estrategia de negatividad. La fascinación de Katz por el pensamiento de Cuesta reside en esa visión unilateral.[43] Admitamos como una lectura posible ese Cuesta móvil, inubicable, atópico, que parece no estar en ninguna parte; que apenas creemos identificarlo aquí con una idea, nos sorprende allá sosteniendo su contrario, como si la lógica formal le hubiese importado poco o nada.

Pero ¿cómo llegó a ocurrir esto en una mente que, como hemos visto, fustigó a Marx, entre cosas, por complacer a las hondas contradicciones, por abandonar con sus ideas y su lenguaje "todo rigor, toda consecuencia, toda ética intelectual"? ¿En qué momento nos expresa una ruptura con la razón o en qué otro nos propone una ética intelectual que no sea aquella congruente con un escritor cuya actitud

crítica surge de una exigencia del espíritu y, por tanto, desinteresada, ajena a toda intención de seducir o de embaucar? ¿No será esta visión atopista un artilugio para salvar un discurso, apasionante por la actitud que guarda, pero a menudo desconcertante en sus resultados? Las contradicciones suelen acompañarle como una deformidad propia nacida no tanto de su autodidactismo como de su desesperación crítica y su falta de vigilancia desde una perspectiva general.

Es comprensible la indulgencia con los desarreglos de un discurso si de él podemos rescatar esa imagen de rebeldía, de desesperanza en un tiempo, como el nuestro, que parece haber clausurado las puertas a toda alternativa histórica. Tiempo en el que la gran maquinaria capitalista digiere osadas manifestaciones artísticas, intentos morales de subversión, ideologías nobles y modelos políticos adversos a su perpetuación. Tiempo de domesticación, de servidumbre inaugural de una nueva era totalitaria del capital cuyo edificio se sustenta en las ilusiones de la libertad y la democracia. Pero ¿cómo adjudicarle a Cuesta el atributo de intelectual atópico o iconoclasta que vivió en una época, más que desesperanzada, experimental y, por lo mismo problemática y plena de incitaciones, como él creía?

Tratemos de comprender que un intelectual como él, impelido a dar la batalla periodística, si bien cuidaba el rigor de cada nota o ensayo, nunca se propuso articularlos y, por lo mismo, nos llega a parecer inconsistente como tal. Tal vez en ello reside la molestia de Katz que juzga la labor de reunirlos como una empresa domesticadora, puesto que visto de conjunto desmerece no sólo por su falta de sistematicidad sino por su frágil coherencia. La heterodoxia puede resultarnos embrujante, pero, ¿hasta qué punto es válido convertir, con cierta obviedad, un defecto en una virtud y, más aún, contrariando el espíritu del autor?

Ver a Cuesta como un puñado de resistencias, como mera estrategia de devastación, equivale a pensar que la razón, tan apreciada por él, puede desplegarse en su sola negatividad sin ponerse al servicio de algo, sin el menor atisbo de positividad. Pero no sólo eso: la interpretación atopista lo situaría en el plano de una "inconformidad infundada, que no consiste en preferir algo diferente de lo que se rechaza, sino en un puro rechazar, en un puro estar inconforme, en una pura oposición sin objeto";[44] plano éste que él se rehusaba aceptar en

tanto paradigma de una gestualidad romántica. En el acto de rechazar, está implícita una preferencia. Si del arte se trataba, su rechazo del romanticismo tenía como contrapartida su inclinación clasicista; si de la política, su inconformidad con las doctrinas democráticas y socialistas daba cabida a una concepción esteticista de aquélla, concebida como una actividad "desinteresada y rigurosa", única que merece estrictamente el nombre de política, y a la cual se puede acusar con el mismo pretexto que al arte; pues también "es una actividad de excepción, una actividad para minorías".[45] Así, Cuesta nunca renunció al acto de preferir. Las adhesiones y afirmaciones fueron, en él, tan poderosas como sus negaciones. Su método devastador no puede ser visto, por tanto, como un fin en sí mismo. Por el contrario, erigió sus positividades sobre el alto contraste de sus paradojas que, justamente por exageradas, fecundaron no una atopía, sino una utopía. No quiero con ello decir que nuestro autor, como los clásicos del pensamiento utópico, haya construido un mundo ideal con todos sus pormenores. Esto hubiese contrariado su naturaleza, pues ya hemos visto con qué pasión ha atacado el dogma de un estado perfecto y feliz inscrito en el "planismo" de la izquierda, así como el "platonismo" de la educación y, en fin, todo idealismo que no encuentra correspondencia con la realidad.

En cambio, la utopía cuestiana germina en la radicalidad de su crítica, como una emanación de sus paradojas. Es la mayor de sus paradojas: un fruto indeseado que, por tanto, no traza con la meticulosidad del utopista convencional; una sombra de sí mismo, ese otro yo surgido de su insatisfacción. Su utopía es apenas un hatillo de idealidades paridas por sus enojos, sus desdenes, sus resistencias; pero, como toda utopía, presupone un profundo sentido de la pureza, amén de ingenuidad y misantropía. En tan alta inteligencia caben la devastación del sentido común y el sueño pese a la máscara de la desilusión. Le ofende, sí, la mediocridad, tanto como ama la excelencia. No obstante su voluntad de despertar y mantenerse sobrio en medio de la embriaguez de los otros, sucumbe ante la tentación de idealidades. No le atrae, políticamente, el vacío, sino la perfección y la pureza. No es antiestatista, como cree Monsiváis, sino sólo enemigo del absolutismo político, es decir, de un Estado cuya autoridad se ejerce de manera "directa, inmediata, inobjetable, para lo cual se hace sentir

que la voluntad del estado y la voluntad del individuo son idénticas, que la felicidad privada y la felicidad pública son una sola clase de felicidad".[46] Con claridad percibió que las doctrinas fascista y comunista, al elevar a categoría política las satisfacciones individuales que para el liberalismo eran un espacio intocable y sagrado, venían a ser "una exaltación y una exageración" de éste.

Su mundo idealizado es el de un Estado clásico que procura la libertad; una *polis* conducida por minorías selectas, disciplinadas, rigurosas que velan celosamente por el interés general; un mundo de excepción: reverso de una sociedad indigente, dominada por políticos aduladores de un vulgo que ha accedido al poder, debido ya a la democracia ya al socialismo: "Anarquismo autoritario que se llama a sí mismo este régimen que, con la dictadura de la vulgaridad más extremada, con la dictadura de la más exclusiva burguesía, se apresta a la destrucción de todo Estado, de todo poder político, de todo prestigio fundado en el desinterés, en la nobleza".[47] Democracia o dictadura del proletariado, da lo mismo. Ambos regímenes se han fraguado lentamente como producto de un "movimiento popular" cuyo origen Cuesta detecta, curiosamente, en el Renacimiento, con la reforma; movimiento ascendente que puso fin a lo que él llama "la política clásica".

¿Se trata del liberalismo histórico? Más bien de una utopía liberal que se remonta a una edad indefinida o indefinible y, por ende, no coincide con el liberalismo histórico. Los signos de la utopía, aunque no detallados, resplandecen en esa imagen invertida de la sociedad que es el objeto de su inaceptación. Es decir, de su crítica al interés como fuente del pensamiento y de la práctica política emerge una deontología del desinterés que sería, a la par de la disciplina y el rigor intelectual, la clave de un mundo que él no consideraría utópico, en tanto que la verdadera utopía residiría en "la ilusión popular", en esa embriaguez entregada al despotismo de lo vulgar. Como lo ha sostenido Jacques D'Hondt,[48] realismo y utopismo son como almas gemelas. Pues los realistas viven sus propias fantasías como el utopista. Aquéllos se sienten satisfechos con su orden social; los confunde cruelmente su buen sentido: creen vivir un orden ideal y no conciben otro imaginable. A propósito de Tomás Moro, D'Hondt observa cómo sus

contemporáneos "practicaban el culto del hecho consumado sin reconocer su propia ignorancia. No comprendían nada...".[49]

La tragedia asedia por igual a realistas y utopistas. A lo unos, por vivir ajenos a la falsedad de sus representaciones; a los otros, por la imposibilidad de encarnar sus sueños. En Cuesta, esa "política de altura" que proclama, se eleva horrorizada, por encima del interés vulgar —llámese pueblo llano, masas o burguesía—. Y en ese desprendimiento de lo terrenal va de por medio una idealización, particularmente de las minorías selectas que se asemejan menos a la figura del artista que se enfrenta solitario al desafío de la creación, que a criaturas angelicales infalibles, incapaces de desviarse del camino recto, de dar muestras de una despreciable "humanización" al adentrarse en las turbulencias históricas.

En síntesis, no habría por qué reprocharle una deontología empapada de esteticismo. No deja de seducirnos un pensamiento que valora la belleza como la forma misma de la sociedad. Herbert Marcuse lo plantearía en horas más cercanas a las nuestras. El problema reside en su confianza excesiva en el desempeño de las minorías. Paradójicamente, de nueva cuenta, él, tan receloso del "platonismo" se aproxima, acaso sin advertirlo, a la teoría política formulada por Platón, tanto por su concepción elitista del conocimiento como del Estado: sólo unos cuantos alcanzan el verdadero conocimiento; sólo unos cuántos, los filósofos —en el sentido más amplio de la palabra: hombres sabios y reflexivos—, pueden gobernar. Quiérase o no, la idea cuestiana de un Estado justo le bebe los alientos al libro de la *República*, tan reacio como los ensayos de Cuesta a la oligarquía y a la democracia.

Ambas, según nos enseña el libro VIII de la *República*, padecen grandes males. Una, por basarse en la tasación de la fortuna, provoca la conspiración entre ricos y pobres, la proliferación de mendigos, ladrones y profanadores. La otra, pese al manto multicolor, la libertad y la tolerancia que la harían parecer bella, es causa de desórdenes, excesos y, finalmente de la tiranía, pues en la libertad extrema "se fragua la mayor y más salvaje esclavitud". Por eso, Platón invocaba la presencia de esas minorías educadas, indiferentes a los honores y a la riqueza, dueñas de una excelencia intelectual que asegura un correcto ejercicio del poder. Pero el ideal cuestiano tropieza, como el de

Platón —pese a los afanes consagrados a la Academia y a la educación de los guardianes de la justicia— con una dialéctica histórica decepcionante, pues la excelencia, valor formal, no basta para inmunizarles contra esa perversión inevitable y trágica implícita en todo poder.

Lo trágico de estas líneas utópicas no es esa "altura" que las vuelve inaccesibles como esas ciudades que permanecen vírgenes en la imaginación del utopista, sino, por el contrario, la impaciente búsqueda de paradigmas que dan sustancia histórica al ideal. Ya me he referido a Plutarco Elías Calles, a lo que éste significó para Cuesta como ejemplo de esa personalidad singular, encarnación de ese sujeto practicante de la política clásica cuyas inflexiones de su labor como estadista le mostraron a Cuesta cuán fantasioso era su planteamiento acerca de la eficacia de las minorías, como garantes del interés general.

Cuando Plutarco Elías Calles se propone dar cumplimiento a los artículos 3o. y 130 de la Constitución de 1917, más que asestar un golpe al poder eclesiástico, lastima los sentimientos religiosos de un pueblo. ¿Fueron el cierre de escuelas, la prohibición del culto, la expulsión de sacerdotes, actos extremos de una autoridad socavada? Más bien se trató de un gesto de soberbia del Estado en contra de la nación. El político sonorense, desde la silla presidencial, consumó su resentimiento anticatólico. Sobre aquella noche de México, brillaron los rencores de Calles y la sangre de miles de campesinos. El sonorense calculó mal: creía tenerlos en un puño. Krauze reproduce las frases proferidas ante los hombres de la jerarquía católica: "no se hagan ilusiones; les repito que están perdiendo a los campesinos. Todas las agrupaciones de campesinos de la Revolución han protestado su adhesión a mi gobierno...".[50] Engreimiento y obcecación. Calles descargó sobre un pueblo los malos humores que aspiró del padre alcohólico, la rabia del excluido por una moral detestable a la cual, sin embargo, no tenía derecho a censurar de modo tan abusivo y cruento.

Calles se propuso construir un México a imagen y semejanza de su resentimiento. La modernización que anidaba en su cabeza tenía más que ver con sus obsesiones que con las potencialidades de la nación; más con la demolición de aquello que le estorbaba que con una concordancia entre el Estado y la nación. La necedad política de Calles costó a México 70 000 muertes, 200 000 desplazados de sus comu-

nidades. Las demostraciones de carácter entrañan a menudo ademanes despóticos; los más cruentos rituales políticos suelen cometerse en nombre de la lucha contra los fanatismos, en nombre del interés general.

De ahí que la simpatía de Cuesta resulte uno de tantos lunares en su discurso lúcido. Veía en Calles el gran conductor de México, el hombre que encarnaba su visión de la política y del político: de la política que no tenía más ley que el normarse a sí misma, insujetable, soberana; y del político que vale solamente por el ejercicio de su moral, es decir, de su estilo personal, como pura afirmación de poder. Esa visión del poder político, tan cercana a la vieja doctrina de la Razón de Estado, muestra su fermento trágico. Cuando el detentador del poder se considera a sí mismo el único intérprete legítimo del interés general, vale decir, del destino de la polis, genera una colisión de intereses irreconciliables.

¿Cómo es posible que Cuesta tan dotado para escudriñar los móviles de la voluntad no haya podido desenmascarar esta vez las debilidades del tirano? ¿Acaso porque sólo atisbaba el esplendor del mando, la fascinación estética de sus dictados? Sin duda, la axiología que sobrestima el desempeño de la personalidad singular en la vida pública, encierra ese peligro. En este sentido, el valor de la democracia no reside tanto en el acto de constituir la autoridad legítima como en el de imponerle freno, de investigarla como diría él.

Nadie como su admirado Calles, puso en evidencia los límites de la concepción cuestiana, es decir, aristocrática de la política. Pues entre ésta y su forma impura —la oligárquica— hoy sólo el brevísimo espacio de una necedad, de una receta de boticario mal aprendida, de una debilidad elevada a rango de un estilo personal. No todo lo que es un producto auténtico y personal tiene por qué ser noble; por el contrario, es frecuentemente miserable.

Como Ortega y Gasset, Cuesta confió demasiado en el nivel de exigencia de las élites consigo mismas. De su sentido de responsabilidad brotaría espontáneamente una política desinteresada, capaz de captar y conducir el interés general. Sin embargo, las élites contemporáneas, surgidas de la propia democracia de acuerdo con los criterios del mérito y la excelencia intelectual, han dado muestras de una brutal intolerancia. A propósito de la sociedad norteamericana, Chris-

topher Lasch ha planteado cómo "los liberales de la clase media-alta, incapaces de comprender la importancia de las diferencias de clase en la configuración de las actitudes ante la vida, no se percatan de la dimensión de su obsesión por la salud y la edificación moral. Les cuesta entender por qué su concepción de la vida no suscita un entusiasmo universal".[51] Y en efecto, ¿quién garantiza que esa minoría educada interprete un interés general que es más bien una abstracción tendiente a burlar caprichosamente la diversidad de intereses, pues lo único que lo constituiría —la nivelación de las diferencias sociales—, es irónicamente su punto más débil. Así, el propio Lasch reconoce que "la democratización de la abundancia —la esperanza de que cada generación pueda disfrutar de un nivel de vida fuera del alcance de sus predecesores— ha dado paso a una fase completamente distinta en la que las desigualdades ancestrales están volviendo a establecerse, en ocasiones a un ritmo aterrador y en otras tan lentamente que resulta imperceptible".[52]

Si Platón creía que la riqueza se oponía a la excelencia, hoy es menester admitir que ésta se opone al devenir de un Estado justo. Las tecnoburocracias de los regímenes democráticos triunfantes, lejos de afirmarse en su indiferencia respecto al interés de las arrogantes burguesías, les sirven con devoción. En este sentido, el discurso de Cuesta enfrenta las contradicciones de quien está convencido de que las minorías son las únicas aptas para gobernar, sabiendo al propio tiempo que el Estado democrático ofrece mayores garantías para el ejercicio pleno de la libertad individual.

Como una paradoja más de su pensamiento, quien desdeñaba al vulgo, fue precursor de un modo democrático de vivir. Nada sorprendente. Pues la verdadera aristocracia no es incompatible con aquél: de la igualdad de oportunidades emana siempre el fruto desigual. Al porfiar en la defensa de la libertad, del derecho a la excelencia, el aristócrata Cuesta hablaba por todos, sin discriminación alguna. ¿Bastaría recordar su brillante alegato en favor de los derechos de la mujer, de la figura femenina como inteligencia, más allá del estereotipo sentimental de la madre?[53] Quiero pensar que si bien recelaba de la democracia en su sentido trivial y populista, daba por supuesto su clima para el florecimiento no sólo del individuo, sino de la cultura.

No preludia Cuesta la glorificación del narcisismo individual tan apreciado en nuestros días. Si la libertad tiene para él un sentido, es el de la sobrevivencia de la cultura. "La cultura es el pensamiento que no perece, y los mortales somos nosotros que existimos... Pensar es olvidarse, no tenerse presente".[54] Es pues el portavoz de una nueva subjetividad heroica que sólo crece a la sombra de una rebeldía, en la medida en que bien sabía que el desinterés que la sustenta implica una colisión a menudo trágica entre ella y "el yugo de las pasiones más inflexibles de la sociedad," enemigas del "poco viril" —valga su propia ironía— empeño de ser diferente, de disentir libremente, de romper ese silencio reverencial que todo poder —incluso democrático— exige para perpetuarse.

La nueva subjetividad que propuso, tácitamente, en cada lance, no está hecha de meras inconformidades. Ningún guerrero lucha por nada, si bien ama el azar y la aventura —sustancia de la inteligencia, de la poesía, de la cultura toda—. Lo apetece todo. El león es, a la vez, un andrógino. El obstinado realista que, según hemos visto, era Jorge Cuesta, también soñaba un orden, una perfección. Era una sed de absoluto que sólo habría de saciar en su poesía incomprendida y dramática, y, a fin de cuentas, en su sacrificio consumado por propia mano, más de una vez, pues una sola no fue suficiente.

A nosotros, nacidos en la misma tierra que la suya, nos enseñó a pensar, a diferir, a ansiar grandezas. ¿Recogeremos sus semillas? ¿Apreciaremos, nosotros, mexicanos de este fin de siglo, tan enamorados de nuestras pequeñeces, su aventura icárica? Lo imagino yacente, en final reposo. Nada queda de la luminosidad de sus palabras. El dolor, como una serpiente, lo emponzoñó antes del fin. Descendió hasta lo más hondo. El curso de sus últimos días es un enigma. Extraviada la razón, su vida fue un leño a la deriva en un mar embravecido. Resulta ocioso conjeturar sobre un alma derruida. Qué más da la biografía de las sombras, si perdura la memoria del relámpago.

NOTAS

[1] Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería*, FCE, México, 1986, p. 588.
[2] K. Marx y F. Engels, "Manifiesto del Partido Comunista", en *Obras Escogidas*, tomo I, Progreso, Moscú, s/f, p. 23.

3 Cfr. Francisco Bulnes, "Calígula o Calles", en Gerardo de la Concha, *La razón y la afrenta (antología del panfleto y la polémica en México)*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1995, p. 162 y ss.
4 Jorge Cuesta, "La decadencia moral de la Nación", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 619.
5 *Ibídem*, p. 620.
6 Alejandro Katz, *Cuesta o la alegría del guerrero*, FCE, México, 1989, p. 17.
7 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1970, p. 134.
8 Jorge Cuesta, *op. cit.*, p. 620.
9 Jorge Cuesta, "Carta a Portes Gil", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 665.
10 Jorge Cuesta, "La decadencia moral de la nación", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 621.
11 Jorge Cuesta, "Crisis de la Revolución", en *Jorge Cuesta*... (a), pp. 504-505.
12 *Ibídem*, p. 504.
13 *Idem*.
14 *Ibídem*, p. 506.
15 Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, FCE, México, 1986, pp. 620-621.
16 Cuesta Jorge, "La decadencia de la política", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 493.
17 *Ibídem*, p. 494.
18 *Idem*.
19 Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe*, Porrúa, México, 1970, p. 26.
20 Jorge Cuesta, "André Siegfried y América Latina", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 645.
21 Cfr. Enrique Krauze, *Plutarco E. Calles*, FCE, México, 1987, p. 45.
22 Cfr. José María Gil Robles, *Cicerón y Augusto*, Ariel, Barcelona, 1974, p. 149.
23 Jorge Cuesta, "El Plan contra Calles", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 528.
24 *Ibídem*, p. 529.
25 Jorge Cuesta, "El feudo revolucionario de Tabasco", en *Jorge Cuesta*... (b), p. 51.
26 Jorge Cuesta, "La caída del General Calles", en *Jorge Cuesta*... (b), p. 45.
27 Lorenzo Meyer, Rafael Segovia y Alejandra Lajous, *Los inicios de la institucionalización (Historia de la Revolución Mexicana 1928-1934)*, tomo 12, El Colegio de México, México, 1981, p. 178.
28 Jorge Cuesta, "La tradición del nuevo régimen", en *Jorge Cuesta*... (b), p. 73.
29 *Historia documental del PRI*, tomo 2, PNR, 1933, ICAP, México, 1981, p. 338.
30 Cfr. Karl Mannheim, *Man and society in a age of reconstruction*, Harcourt, Brace and World, Nueva York, 1940, pp. 239-336.
31 Jorge Cuesta, "El Plan contra Calles", p. 524.
32 *Ibídem*, p. 525.
33 Cfr. *Historia documental*..., p. 338.
34 Cfr. Lorenzo Meyer, Rafael Segovia y Alejandra Lajous, *op. cit.*, pp. 291-292.
35 Cfr. "Antonio Caso/Vicente Lombardo Toledano, 1933", en Gerardo de la Concha, *op. cit.*, p. 479 y ss.
36 Cfr. Victoria Lerner, *La educación socialista*, Colegio de México, México, p. 58 y ss.
37 Jorge Cuesta, "Una nueva política clerical", en *Jorge Cuesta*... (a), pp. 470-471.
38 Jorge Cuesta, "La reforma al Artículo Tercero", en *Jorge Cuesta*... (a), p. 485.
39 Jorge Cuesta, "La educación sexual", en *Jorge Cuesta*... (a), 445.
40 Jorge Cuesta, "La experiencia de la Universidad", en *Jorge Cuesta* ... (a), p. 438.
41 Jorge Cuesta, "Crítica de la reforma del Artículo Tercero", en *Jorge Cuesta*... (a), pp. 552-553.
42 *Ibídem*, p. 554.
43 Cfr. Alejandro Katz, *Jorge Cuesta o la alegría del guerrero*, FCE, México, 1984.

[44] Jorge Cuesta, "Una nueva política clerical", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 468.
[45] Jorge Cuesta, "La política de altura", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 422.
[46] Jorge Cuesta, "La intervención del Estado", en *Jorge Cuesta ...* (b), pp. 69-70.
[47] Jorge Cuesta, "La política de altura", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 423.
[48] Cfr. Jacques D'Hondt, *Ideología de la ruptura*, Premia, México, 1983.
[49] Jacques D'Hondt, *op. cit.*, p. 75.
[50] Enrique Krauze, *Plutarco E. Calles*, FCE, México, 1987, p. 109.
[51] Christopher Lasch, *La rebelión de las élites*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 33.
[52] *Ibídem*, p. 34.
[53] Cfr. Jorge Cuesta, "La mujer en las letras: Margarita Urueta", en *Jorge Cuesta...* (a), p. 202 y ss.
[54] Jorge Cuesta, "Acerca de Unamuno", en *La Jornada*, 14 agosto de 1992.

Bibliografía

Abreu Gómez, Emilio, *Sala de retratos*, Leyenda, México, 1946.

Aguirre Berlanga, Manuel y otros, *La Constitución de 1917, Visión periodística, Antología*, Gobierno del Estado de Querétaro e Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana de la Secretaría de Gobernación, México, 1986.

Albertoni, Ettore, *Gaetano Mosca y la formación del elitismo político contemporáneo*, FCE, México, 1992.

Aron, Raymond, *Memorias*, Alianza, Madrid, 1985.

Arredondo, Inés, *Acercamiento a Jorge Cuesta*, SEP-Diana, México, 1982.

Artaud, Antonín, *México,* selección, prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón, UNAM, México, 1991.

Bachelard, Gastón, *Psicoanálisis del fuego*, Alianza, Madrid, 1975.

Balandier, Georges, *Modernidad y poder*, Júcar, Madrid, 1988.

Baudelaire, Charles, *Obras*, Aguilar, México, 1963.

Bell, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, México, 1977.

Benda, Julian, *La trahison des clercs*, Grasset, París, 1975.

Benichou, Paul, *Figuras*, FCE, México, 1985.

Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, UAS, Culiacán, 1979.

Bobbio, Norberto, *El futuro de la democracia*, FCE, México, 1986.

Bottomore, Tom, *Elites and society*, Routledge, London, 1993.

Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, Grijalbo-Conaculta, México, 1990.

Bradu, Fabienne, *Damas de corazón*, FCE, México, 1995.

Braudel, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Alianza, Madrid, 1974.

Brenner, Anita, *Idolos tras los altares*, Domés, México, 1929.

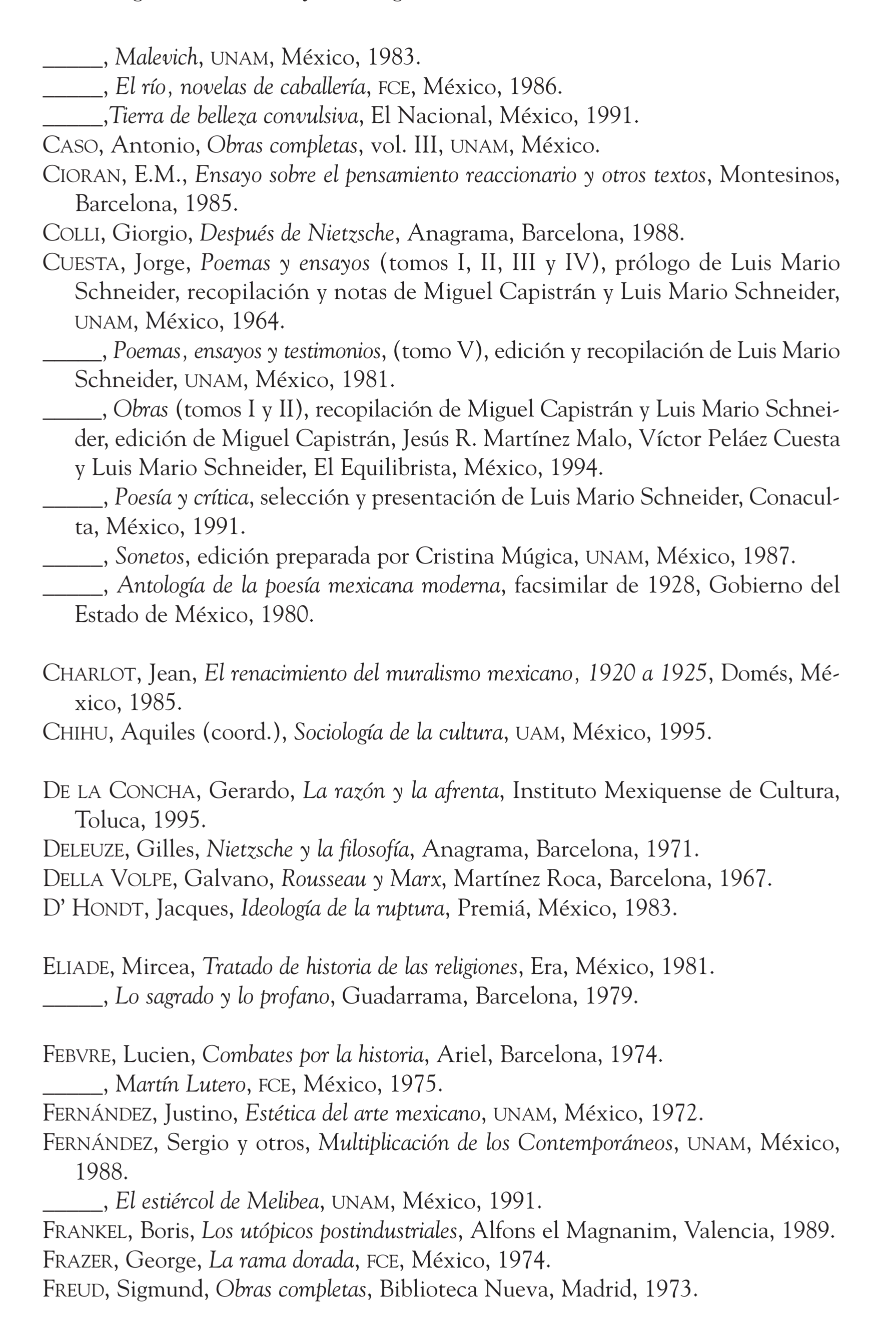
Brown, Norman O., *Eros y tanatos*, Mortiz, México, 1967.

Caicedo, Adolfo León, *Soliloquio de la inteligencia (la poética de Jorge Cuesta)*, INBA y Leega, México, 1988.

Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1990.

Capistrán, Miguel, *Los Contemporáneos por sí mismos*, Conaculta, México, 1994.

Cardoza y Aragón, Luis, *Orozco*, FCE, México, 1983.



_____, *Malevich*, UNAM, México, 1983.
_____, *El río, novelas de caballería*, FCE, México, 1986.
_____,*Tierra de belleza convulsiva*, El Nacional, México, 1991.
Caso, Antonio, *Obras completas*, vol. III, UNAM, México.
Cioran, E.M., *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario y otros textos*, Montesinos, Barcelona, 1985.
Colli, Giorgio, *Después de Nietzsche*, Anagrama, Barcelona, 1988.
Cuesta, Jorge, *Poemas y ensayos* (tomos I, II, III y IV), prólogo de Luis Mario Schneider, recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, UNAM, México, 1964.
_____, *Poemas, ensayos y testimonios*, (tomo V), edición y recopilación de Luis Mario Schneider, UNAM, México, 1981.
_____, *Obras* (tomos I y II), recopilación de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, edición de Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider, El Equilibrista, México, 1994.
_____, *Poesía y crítica*, selección y presentación de Luis Mario Schneider, Conaculta, México, 1991.
_____, *Sonetos*, edición preparada por Cristina Múgica, UNAM, México, 1987.
_____, *Antología de la poesía mexicana moderna*, facsimilar de 1928, Gobierno del Estado de México, 1980.

Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920 a 1925*, Domés, México, 1985.
Chihu, Aquiles (coord.), *Sociología de la cultura*, UAM, México, 1995.

De la Concha, Gerardo, *La razón y la afrenta*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1995.
Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1971.
Della Volpe, Galvano, *Rousseau y Marx*, Martínez Roca, Barcelona, 1967.
D' Hondt, Jacques, *Ideología de la ruptura*, Premiá, México, 1983.

Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1981.
_____, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Barcelona, 1979.

Febvre, Lucien, *Combates por la historia*, Ariel, Barcelona, 1974.
_____, *Martín Lutero*, FCE, México, 1975.
Fernández, Justino, *Estética del arte mexicano*, UNAM, México, 1972.
Fernández, Sergio y otros, *Multiplicación de los Contemporáneos*, UNAM, México, 1988.
_____, *El estiércol de Melibea*, UNAM, México, 1991.
Frankel, Boris, *Los utópicos postindustriales*, Alfons el Magnanim, Valencia, 1989.
Frazer, George, *La rama dorada*, FCE, México, 1974.
Freud, Sigmund, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.

GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1987.
GIDE, André, *Defensa de la cultura*, De la Torre, Madrid, 1981.
_____, *El regreso de la* URSS, Muchink, Barcelona, 1982.
_____, *El inmoralista*, Lumen, Barcelona, 1990.
GIL Robles, José María, *Cicerón y Augusto*, Ariel, Barcelona, 1974.
GONZÁLEZ Casanova, Pablo, *La democracia en México*, Era, México, 1979.
GONZÁLEZ, Luis, *La ronda de las generaciones*, SEP-Cultura, México, 1984.
GOROSTIZA, José, *Poesía y Poética*, Crítica de Edelmira Ramírez, UNESCO-Conaculta, México, 1989.
_____, *Epistolario (1918-1940)*, Conaculta, México, 1995.
GRAMSCI, Antonio, *Cultura y literatura*, Península, Madrid, 1967.
_____, *Introducción a la filosofía de la praxis*, Península, Barcelona, 1970.
GRANT, Silvester Nigel, *Vida y obra de Jorge Cuesta*, Premio Editora, México, 1984.
GUIBERNAU Monserrat, *Los nacionalismos*, Ariel, Barcelona, 1996.

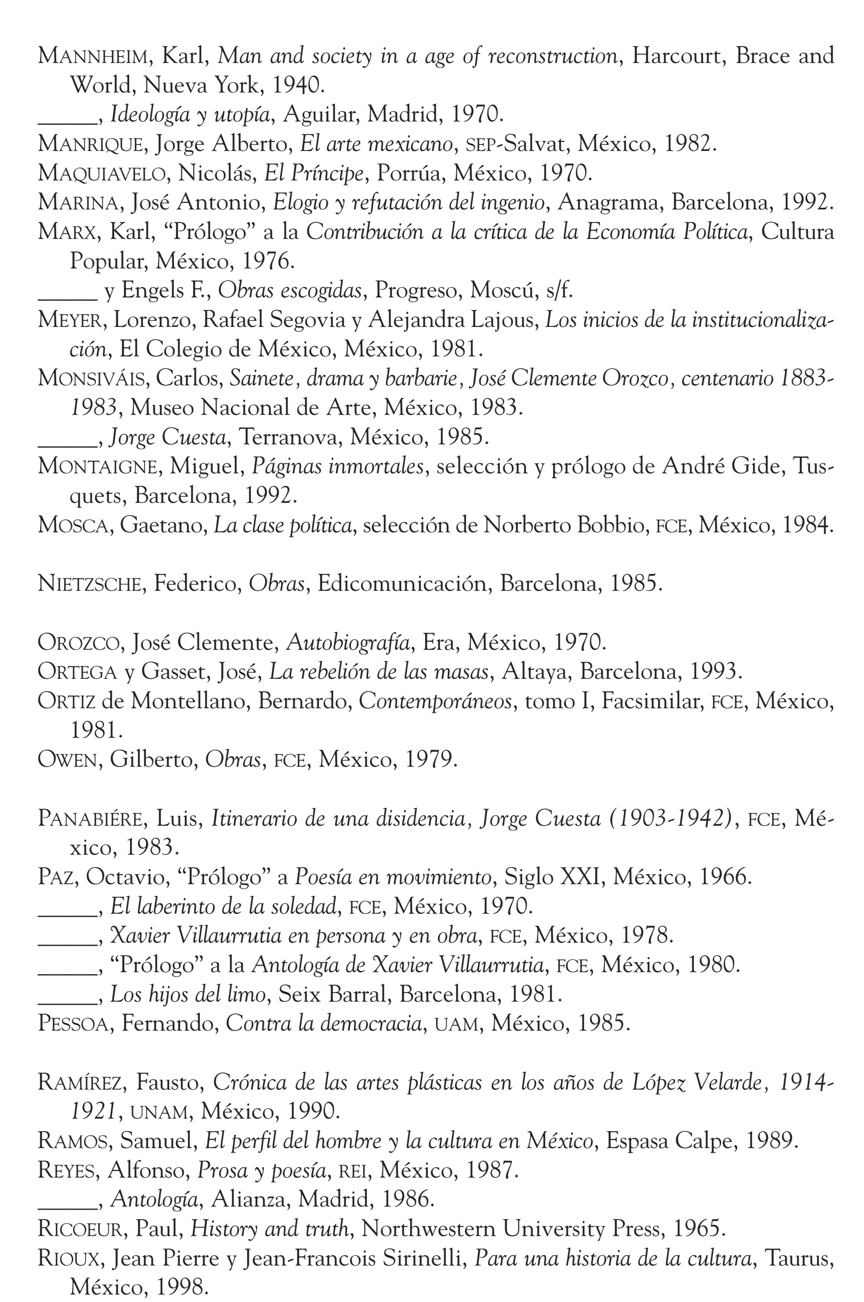
HABERMAS Jurgen, *Modernidad y postmodernidad*, comp. Josep Picó, Alianza, Barcelona, 1988.
HELM, Mc Kinley, *Modern mexican painters*, Dober Publications, New York, 1941.
HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya*, Alianza, Madrid, 1983.
HERMET, Guy, *En las fronteras de la democracia*, FCE, México, 1989.

ISLA, Augusto, *Discordia por el porvenir*, Gobierno del Estado de Querétaro, 1988.

JÜNGER, Ernst, *Eumeswill*, Seix Barral, Barcelona, 1981.
_____, *Los titanes venideros*, Península, Barcelona, 1998.

KATZ, Alejandro, *Jorge Cuesta o la alegría del guerrero*, FCE, México 1989.
KOLTENIUK, Rosa Krauze de, *La filosofía de Antonio Caso*, UNAM, México, 1990.
KRAUZE, Enrique, *Los caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, SEP-Siglo XXI, México, 1985.
_____, *Plutarco E. Calles*, FCE, México, 1987.

LASCH, Christopher, *La rebelión de las élites*, Paidós, Barcelona, 1996.
LE GOFF, Jacques, *Los intelectuales en la Edad Media*, Gedisa, Barcelona, 1992.
LENIN, V.I., *Obras escogidas*, Progreso, Moscú, s/f.
LENK, Kurt y Newmann Franz (eds.), *Teoría y sociología críticas de los partidos políticos*, Anagrama, Barcelona, 1980.
LERNER, Victoria, La educación socialista, Colegio de México, México, 1979.
LEVI-STRAUS, Claude, *Elogio de la antropología*, Pasado y presente, México, 1968.
LIRA González Andrés y otros, *El nacionalismo y el arte mexicano*, UNAM, México, 1986.
LÓPEZ Velarde, Ramón, *Obras*, FCE, México, 1979.
LUKACS, George, *Historia y conciencia de clase*, Grijalbo, México, 1969.
LYOTARD, Jean Francois, *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, Gedisa, Barcelona, 1987.



Mannheim, Karl, *Man and society in a age of reconstruction*, Harcourt, Brace and World, Nueva York, 1940.
_____, *Ideología y utopía*, Aguilar, Madrid, 1970.
Manrique, Jorge Alberto, *El arte mexicano*, SEP-Salvat, México, 1982.
Maquiavelo, Nicolás, *El Príncipe*, Porrúa, México, 1970.
Marina, José Antonio, *Elogio y refutación del ingenio*, Anagrama, Barcelona, 1992.
Marx, Karl, "Prólogo" a la *Contribución a la crítica de la Economía Política*, Cultura Popular, México, 1976.
_____ y Engels F., *Obras escogidas*, Progreso, Moscú, s/f.
Meyer, Lorenzo, Rafael Segovia y Alejandra Lajous, *Los inicios de la institucionalización*, El Colegio de México, México, 1981.
Monsiváis, Carlos, *Sainete, drama y barbarie, José Clemente Orozco, centenario 1883-1983*, Museo Nacional de Arte, México, 1983.
_____, *Jorge Cuesta*, Terranova, México, 1985.
Montaigne, Miguel, *Páginas inmortales*, selección y prólogo de André Gide, Tusquets, Barcelona, 1992.
Mosca, Gaetano, *La clase política*, selección de Norberto Bobbio, FCE, México, 1984.

Nietzsche, Federico, *Obras*, Edicomunicación, Barcelona, 1985.

Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Era, México, 1970.
Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas*, Altaya, Barcelona, 1993.
Ortiz de Montellano, Bernardo, *Contemporáneos*, tomo I, Facsimilar, FCE, México, 1981.
Owen, Gilberto, *Obras*, FCE, México, 1979.

Panabiére, Luis, *Itinerario de una disidencia, Jorge Cuesta (1903-1942)*, FCE, México, 1983.
Paz, Octavio, "Prólogo" a *Poesía en movimiento*, Siglo XXI, México, 1966.
_____, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1970.
_____, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, FCE, México, 1978.
_____, "Prólogo" a la *Antología de Xavier Villaurrutia*, FCE, México, 1980.
_____, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1981.
Pessoa, Fernando, *Contra la democracia*, UAM, México, 1985.

Ramírez, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*, UNAM, México, 1990.
Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Espasa Calpe, 1989.
Reyes, Alfonso, *Prosa y poesía*, REI, México, 1987.
_____, *Antología*, Alianza, Madrid, 1986.
Ricoeur, Paul, *History and truth*, Northwestern University Press, 1965.
Rioux, Jean Pierre y Jean-Francois Sirinelli, *Para una historia de la cultura*, Taurus, México, 1998.

RIVERA, Diego y otros, *Antonio Ruiz, su obra plástica*, Semanario de Cultura Mexicana, México, 1943.
ROCKER, Rudolf, *Nacionalismo y cultura*, Alebrik, s/f.
RODRÍGUEZ Lozano, Manuel, *Antonio Ruiz y su obra plástica*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1963.
ROMERO, José Luis, *La crisis del mundo burgués*, FCE, Argentina, 1997.

SAFRANSKI, Rüdiger, *Un maestro de Alemania, Martín Heidegger y su tiempo*, Tusquets, Barcelona, 1997.
SCHNEIDER, Luis Mario, y otros, *Agustín Lazo*, Casa de Bolsa Cremi, México, 1988.
SCHWEITZER Albert, *Filosofía de la civilización*, Sur, Buenos Aires, 1962.
SHERIDAN, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, FCE, México, 1995.
STEINER George, *El castillo de Barba Azul*, Gedisa, Barcelona, 1991.
_____, *Errata, examen de una vida*, Siruela, Madrid, 1998.

VALÉRY, Paul, *El señor Teste*, UNAM, México, 1991.
_____, *Variedad I*, Losada, Buenos Aires, 1956.
_____, *Política del espíritu*, Lozada, Buenos Aires, 1997.
VASCONCELOS, José, *Textos. Una antología general*, SEP, México, 1982.
_____, *Ulises Criollo*, Jus, México, 1969.
VERAIN, Hugo J., *Las vanguardias hispanoamericanas*, FCE, México, 1995.
VILLAURRUTIA, Xavier, *Obras*, FCE, México, 1966.
_____, *Antología*, prólogo y selección de Octavio Paz, FCE, México, 1980.
VILLEGAS, Abelardo, *El pensamiento mexicano en el siglo* XX, FCE, México, 1993.

WEBER, Alfred, *Historia de la cultura*, FCE, México, 1993.

Hemerografía y documentos

Hemerografía

Altiplano, Toluca, México, abril-septiembre, 1985.
Contemporáneos, I (junio-agosto, 1928) XI (julio-diciembre, 1931) edición facsimilar del FCE, México 1981.
El Gallo Ilustrado, 10 de marzo de 1970.
El Universal Ilustrado, 28 de abril de 1932.
Examen, núm. 1, 2 y 3, facsimilar publicado por FCE, México, 1980.
Hoy, septiembre de 1937.
La Jornada, 14 de agosto de 1992.
La Prensa, 14 de agosto de 1942.
Letras de México, febrero de 1937.
Noticias gráficas, diciembre de 1939.
Proceso, núm. 827, 17 de agosto de 1992.
Revista de revistas, octubre de 1927.
Revista de la Universidad de México, núm. 466, noviembre de 1989.
Ulises, núm. 1 y 2, mayo y junio de 1927.
Vuelta, núm. 119 (octubre de 1986), 200 (agosto de 1993) y 228 (noviembre de 1995).

Documentos

Historia documental del PRI, PNR, 1933, ICAP, México, 1981.

Jorge Cuesta: el león y el andrógino
—editado por la Dirección General de Estudios de Posgrado,
y el Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales
de la Universidad Nacional Autónoma de México—
se terminó de imprimir en papel cultural de 75 gr,
en Imagen Editorial, Dr. Jiménez núm. 248
Col. Doctores, 06720, México, D.F.
en marzo de 2003

La edición consta de 1,000 ejemplares

Diseño y formación:
Concepto Integral en Imagen y Comunicación, S.A. de C.V.

Diseño original de portada: Cecilia Atenea Cota Trujillo
Diseño de portada: C.G. Citlali Bazán Lechuga

Obra pictórica: Agustín Lazo, *Música II*, 1943, óleo/tela
Colección Instituto Nacional de Bellas Artes
Museo Nacional de Arte